

هذا هو الإصدار الثاني من (جذور) يطل بثوبه القشيب حاملاً في طياته أصالة الماضي العريق ، وشموخ الحاضر المشرق . ذلك لأن أصل انطلاقته تركز على دعامين أساسيتين هما: استجلاء التراث أولاً واستلهامه والتفاعل معه في واقعنا المعاصر ثانياً ، وما أشد حاجتنا إلى الوعي الصحيح بترائنا في عصر العولمة وتياراتها المتباينة شرقاً وغرباً ، وفي هذا الحضم لابد لنا من إثبات هويتنا ، واستلهام حضارتنا العربية والإسلامية ، وهي حضارة مبدعة واسعة الآفاق ، وشاملة لجوانب متعددة من علوم وآداب ، وفنون ، وعمران ، وآثار وابتكارات متنوعة ، ولها عطاؤها الثري في شتى صنوف العلم والمعرفة من علوم الشريعة واللغة ، والأدب ، والطب ، والحساب ، والمهندسة ، والمنطق ، والفلاحة ، والصيدلة ، والصناعة ، وغير ذلك . فنحن إذاً أمة لها تراث خالد ، ومنجزات حضارية تدعو إلى الفخر والاعتزاز ، وتلك حقيقة أثبتها التاريخ ، ولنا بحاجة إلى أدلة وبراهين على ذلك ، ولكننا بحاجة إلى الوعي بأن إحياء هذا التراث لابد أن يكون مبعث فخر واعتزاز لنا بمنجزات الماضي ودورنا الفاعل في مسيرة الحضارة الإنسانية ، على أن الوعي بترائنا يجعلنا نطل من خلاله إلى واقعنا المعاصر بعين البصيرة الواعية التي تبني حاضرنا على أسس سليمة ، ودعائم راسخة من تطلعات الحاضر ، وعراقة الماضي ، ولا ريب أن الإحساس بترائنا هو إحساس طبيعي بالماضي وحاجة الحاضر إليه ، فالماضي والحاضر إذاً كلاهما يستحوذان على أعماق شعورنا ، والإحساس بقيمة التراث والعمل على استثماره على

الأصول والأسس العلمية التي يجني منها الواقع أركى الثمار وأشهاها هو بعينه الرؤية الصحيحة للتجديد ، وننتطلع فيما يطرح على صفحات (جذور) أن لا نقف فيه على مفترق طريقين أحدهما لدعاة المعاصرة الذين يتجاهلون الماضي بكل منجزاته الحضارية وقيمه ، ويسعون إلى إذابة الشخصية الإسلامية والحضارية والتاريخية لأمتنا ، والطريق الآخر للمغالين من الزائين الذين يرون الوقوف عند الماضي بكل أبعاده دون التقدم خطوة إلى الحاضر ، أو وعي بأهمية الماضي وسبل الاستفادة منه . على أن النظرة الواقعية تؤكد أن التراث يمثل الأصالة ، والأصالة والمعاصرة يتفاعلان في إطار من الماضي والحاضر . كما نتطلع هذه الدورية إلى عطاء الأقلام الواعية التي تتناول التراث بشيء من الواقعية بعيداً عن التطرف المتساق وراء بعض الاتجاهات الأيديولوجية أو الحداثية البعيدة عن واقعنا وأصولنا المنبثقة من عقيدتنا وحضارتنا، وبعيداً عن محاولة الهدم والتشكيك في كل ما هو أصيل وبناء من تراثنا وحضارتنا الإسلامية .

ومن اطلع على الإصدار الأول من (جذور) يدرك ما حفلت به من موضوعات تناولت التراث وقضاياها المتعددة بعيون متفائلة في الرؤية إلا أن فيها الشيء الكثير من الجهد والبحث الجاد ، وإن كان بعض ما حملته من آراء ووجهات نظر قابلة للنقاش بغية الوصول إلى جادة الصواب . وفي هذا الإصدار نأمل أن يجد المهتمون بالتراث وقضاياها بعض ما يتطلعون إليه من بحوث ومقالات ودراسات جادة . والله من وراء القصد ،،،

هيئة التحرير

**تحقيق التراث اللغوي
ونشره في المملكة
العربية السعودية
(مرحلة الريادة)***



أحمد بن محمد الضبيبي

لا يفوت الدارس لحركة التأليف في الجزيرة العربية قبل قيام المملكة العربية السعودية أن يلاحظ أن حقل النحو على الخصوص كان من الحقول الحية في حلقات العلماء ، وذلك لإدراكهم أهمية علم العربية بوصفه الأداة التي لا غنى عنها لفهم العلوم ، أو التعبير عنها . ولقد انصرفت الجهود في سبيل ذلك إلى العناية بتأليف المتن الصغيرة، وشرح المتن المعروفة كالآجرومية ، والألفية ، ووضع الحواشي على هذه المتن وعلى شروحها ، والعناية بالتقارير على تلك الحواشي .

ولعل من أبرز المؤلفين في هذا المجال أحمد زيني دحلان الذي نجد له شرحاً على ألفية ابن مالك بعنوان : *الأزهار الزينية* في شرح متن الألفية طبعه في بولاق سنة ١٢٩٤هـ ، ثم في مكة المكرمة سنة ١٣٠٥هـ ، وله شرح على " الآجرومية " طبع أول مرة في المطبعة الشرفية بالقاهرة سنة ١٢٩٧هـ وبهامشه متن الآجرومية ، كما أن له رسالة في " المبتنيات " ورسالة متعلقة بمسألة " جاء زيد " طبعتا كلاهما بالمطبعة الشرفية في القاهرة سنة ١٢٩٨هـ ، ونجدهما أيضاً ضمن المطبوعات التي ضمتها قائمة المطبعة الماجدية في مكة .

* بحث مقدم إلى الدورة الخامسة والستين المؤتمر لجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٩٩/١١/٢٠ هـ الموافق ١٩٩٩/٣/٨ م ، عن كتابه عضو المجلس الرسائل .

وتعد الأجرومية أهم متن حظي بعناية علماء تلك الفترة ، فقد تناوله بالشرح والتحشية ، والتقرير ، والنظم ، والإعراب . فإلى جانب شرح أحمد زيني دحلان الذي ألفه سنة ١٢٩١هـ وطبع بالمطبعة الشرفية في القاهرة سنة ١٢٩٧هـ ، والحاشية التي وضعها عليه محمد معصوم بن سالم السماراني السقاطوني وأنهى تأليفها بعد العشاء " لتسع بقين من شهر جمادى الآخرة سنة ثلاث وثلاثمائة بعد الألف " ، نجد كتابين محمد بن عمر النوري الجاوي البستي (ت ١٣١٦هـ) أحدهما بعنوان : فتح غافر الخطية على الكواكب من نظم الأجرومية ، وقد صدر في بولاق سنة ١٢٩٨هـ وهو حاشية على الكواكب الجلية لعبد السلام النراوي ، وقد طبع المتن على هامش هذه الحاشية ، والثاني كتاب بعنوان : كشف المروطية عن ستور الأجرومية طبع في القاهرة بالمطبعة الشرفية سنة ١٢٩٨هـ .

وقد تصدى الشيخ عبد الله بن عثمان العجمي - أحد كبار علماء مكة - لإعراب ألفاظ الأجرومية في رسالة سماها : الخريدة البهية في إعراب ألفاظ الأجرومية طبعت في المطبعة الأميرية بمكة سنة ١٣١٣هـ .

غير أن العناية بالأجرومية تعدت ما ألفه علماء ذلك العصر إلى بعض ما ألفه السلف حول هذا المتن النحوي ، ومن ذلك الكتاب الذي نشره الشيخ عبد الله الباز - أحد تجار الكتب في مكة - وطبع بمطبعة بولاق في مصر سنة ١٢٨٥هـ باسم : شرح الفواكه الجنية على متممة الجرومية للشيخ أحمد الفاكهي (ت ٩٧٢هـ) وبهامشه متن ذلك الشرح وهو متممة الجرومية في علم العربية للعلامة شمس الدين محمد بن الشيخ محمد الرعيني المشهور بالخطاب المكي (ت ٩٥٤هـ) ، وكذلك شرح الأجرومية لعبد الملك ملا عصام الأسفراييني (ت ١٠٣٧هـ) الذي صدر في مكة سنة ١٣٢٩هـ .

وإذا تركنا الآجرومية والأعمال التي تناولتها لا نعدم مؤلفات أخرى تعلقت بشرح متون أخرى ، أو ألفت في مسائل النحو بعامة ، أو اقتصرت على مسائل بعينها . وقد مر بنا أن لأحمد زيني دحلان شرحاً لألفية ابن مالك طبع في بولاق ومكة ، كما نجد تقارير أحمد حسين المالكي (ت ١٣٦٨هـ) على حاشية الخضري على ابن عقيل^(١) ، وتقارير له على مجمع الموامع^(٢) ، ويذكر له كتاب بعنوان: *فرائد النحو الوسيمة شرح الدرر القيمة* طبع في القاهرة سنة ١٣٤٧هـ^(٣) ، ومنها كتاب أحمد بن محمد الفطاني بعنوان : *تسهيل الأمانى في شرح عوامل الجرجاني* ، وقد طبع في القاهرة بمطبعة محمد أفندي مصطفى سنة ١٣٠١هـ وأعيد طبعه في القاهرة بالمطبعة الميمنية سنة ١٣١٩هـ ، وقد ذكره بيان الماجدية . ومن كتب الشروح أيضاً كتاب سليمان بن أحمد الفقيه بعنوان : *المنحة الوهية على الرسالة الشراوية* ، شرح به منظومة عبد الله الشراوي وطبع في مكة بالمطبعة الأميرية سنة ١٣٠٤هـ .

ومن المؤلفات العامة في النحو كتاب محمد أسعد بن جنيد الجاوي بعنوان : *النبل السنية في القواعد النحوية* ، وقد طبع في مكة بالمطبعة الأميرية سنة ١٣١٣هـ .

ونشر لأحد علماء مكة المكرمة (لم يذكر اسمه) كتاب بعنوان : *نزهة الطلاب في الكشف عن قواعد الإعراب* ، وذلك في القاهرة بالمطبعة الحسينية سنة ١٣٣٢هـ .

أما المسائل المفردة في النحو فقد مر بنا رسالتا أحمد زيني دحلان التي تناولت إحدهما موضوع *البنيات* والثانية مسألة *جاء زيد* ، ونضيف إلى ذلك رسالة أحمد بن اسماعيل البرزنجي المدني (ت ١٣٣٧هـ) بعنوان : *إصابة الدواهي في إعراب إلهي*^(٤) .

تخليق التراث اللغوي ونشره في المملكة العربية السعودية (مرحلة الريادة)

وتسهيل قواعدها ، وقد تجلّى ذلك في طلبه من زملائه المثقفين في الحجاز أن يُدلي كل منهم برأيه مكتوباً حول هذا الموضوع ، ثم جمع إجابات هؤلاء المثقفين في كتاب سماء العرض وصدر مطبوعاً قبل ٢٨ عاماً من صدور كتاب تهذيب الصحاح للزنجاني .

وطالب بإنشاء مجامع لغوية في كل قطر عربي تكون مهمتها تسهيل قواعد اللغة العربية وحذف الفضول من كتب النحو والصرف ، مما يعقد على الطالب وغير الطالب - من غير الراسخين في العربية - لغته التي يعبر بها عن تجاربه الشعورية ، وخواطره وأحلامه ، وأن تؤلف كتب في النحو للطلبة ومرجع كبير للعلماء يتفق عليه من قبل المجامع اللغوية والعلمية ، ويتقيدون بما يؤلف في هذا الباب ، ولا يخرجون عنه ، ويعملون على نشره في كل بلد عربي^(٦).

إن نظرة محمد سرور الصبان في هذه المقدمة هي النظرة العروبية الشاملة التي تتطلع إلى تحقيق الوحدة العربية ، وقد رأى أن يسبق ذلك كله توحيد طرق تعليم اللغة والحفاظ عليها أولاً في أقطار الأمة العربية ، ويتبعها بعد ذلك توحيد برامج التعليم الأخرى^(٧).

ثم دعا بعد ذلك إلى نشر كتب التراث ، وبعث المخطوطات النادرة التي تزدهم بها المكتبات بحثاً علمياً صحيحاً^(٨) ، وأشار إلى أنه كان ينوي إعداد هذا المخطوط للنشر لولا ما شغله من أعمال ، فوكل أمر تحقيقه ونشره إلى الأستاذ المحقق أحمد عبدالغفور عطار "الذي رأى أن هذا العمل لا يبلغ كماله المنشود إلا إذا ظفر بعناية العلامة الجليل الأستاذ المحقق عبدالسلام هارون"^(٩) .

وتبعت مقدمة الصبيان مقدمة مختصرة لعبدالسلام هارون

تحدث فيها عن معرفته القوية بالخط ، وأنها لم تتعد الستين ، وأنه قبل التعاون معه في إخراج الكتاب وفاء بحق الصداقة والتعاون الثقافي، مع المشاركة في نشر العلم^(١١)، إلى جانب ما رآه من أن منهج الكتاب يورِّخ لبعض الألفاظ اللغوية المعاصرة في الحجاز وردها إلى أصولها العربية وتبين منزلتها في الفصحى من حيث الصحة أو الخطأ ، وأن ذلك أمر لا يستطيعه أحد المحققين وحده^(١٢)، وذكر أن الزمن المقدر لإخراج هذا الكتاب كان مقدراً له ثلاث سنوات ، ولكن بفضل الله ثم بفضل التعاون الصادق والنية الخالصة ... لم يستغرق من الزمن أكثر من نصف السنة^(١٣).

نسخة تهذيب الصحاح ووصفها بأنها " نسخة فريدة في مكتبات العالم جميعاً كتبت بخط يشبه خط القرن التاسع الهجري وقعت إلى الأديب ... محمد سرور الصبان ، وليس على النسخة اسم الكتاب ولا اسم مؤلفه " ، مما حمل المحقق على البحث والتنقيب عن اسم الكتاب والمؤلف ، ولم يهتد إلى اسم الكتاب الأصلي ، أما اسم المؤلف فقد اهتدى إليه بمقارنة ما ورد في مقدمة الكتاب بما نقله السيد محمد صديق حسن خان في مؤلفه *البلغة في أصول اللغة* في الفصل الذي عقده عن صحاح الجوهري ، وذكر أنه مقدمة محمود بن أحمد الزنجاني للكتاب الذي اختصر فيه كتابه الأخير *ترويح الأرواح في تهذيب الصحاح*^(١٤) ، علاوة على أن النص الذي أورده صاحب *البلغة* قد أورده أيضاً مؤلف *كشف الظنون* ، وبذلك قطع المحقق بأن هذا الكتاب هو نفسه كتاب الزنجاني .

أما منهج التحقيق فقد أفرد له أربع صفحات تحدث فيها العطار عن الجهد الذي بذله وزميله في إخراج هذا الكتاب إلى الناس قائلاً : " إننا بذلنا النكيهة (أقصى الجهد) في سبيل إخراج الكتاب إخراجاً علمياً ، واتبعنا في سبيل ذلك أكثر من ثلاثين منهجاً "^(١٥).

والناظر في الخطة التي وضعها المحققان لإخراج الكتاب لا يملك إلا أن يقرر أن المحققين قد بذلوا جهداً محموداً في سبيل ضبط النص ، ومعارضته بنسخة الصحاح المطبوعة ، علاوة على نسختين مخطوطتين إحداهما مخطوطة مكتبة عارف حكمت في المدينة المكتوبة سنة ٦٨١ هـ ورقمها ٧٩ لغة . والثانية مخطوطة دار الكتب المصرية المقروءة على العكبري ورقمها ٥٠٧٩ هـ ، ولم يكف المحققان بضبط الألفاظ وإنما أوردا اللغات التي وردت في الضبط مع التنظير لذلك ، وشملت المعالجات اللغوية للمحققين أوجهاً عدة منها :

- ١ - النص على جموع بعض المفردات ومصادر الأفعال التي أهملها المؤلف .
- ٢ - عقد المقابلات والتظيرات في المعاني والألفاظ التي وردت في المعجم .
- ٣ - عقد المقابلات والتظيرات لما ورد في العامية الحجازية والنجدية والمصرية مطاباً لما ورد في الفصح .
- ٤ - بيان أصل الألفاظ العربية والدخيلة التي وجدت في اللغة العربية .
- ٥ - الإشارة إلى الكلمات التي ذكرت في غير أبوابها من قبل الجوهري وتبعه الزنجاني مثل " حانوت " الذي ذكرها الزنجاني في مادة (ح ي ن) وحققها أن تذكر في (ح ن ت) .
- ٦ - بيان أو هام الجوهري مما كتبه الصغاني واس بري وغيرهما .
- ٧ - بيان أو هام غير الجوهري من اللغويين .
- ٨ - تصويب ما ظنه بعض أنمة اللغة لحناً وليس بلحن .
- ٩ - بيان بعض المصطلحات العلمية والأدبية القديمة والمعاصرة ، وذلك بالرجوع إلى المصادر القديمة والحديثة ، والاتصال بالأعلام في هذه العلوم والفنون .
- ١٠ - الإشارة إلى التصحيف والتحريف لدى بعض مؤلفي المعاجم مما لم يُشر إليه الزنجاني .
- ١١ - إثبات بعض النوارد والغرائب اللغوية مما يُعد إضافة إلى المعجم ، مع إيراد أمثلة لذلك .

وفي مجال تفسير الغامض وشرح المستغلق نجد المحققين يهتمان

بتوضيح ما في عبارة الكتاب من غموض لغوي مما شرحه العطار بقوله: "وبذلك تغلبنا أيضاً على التفسير الدائري الذي يُعد من عيوب معاجنا"، وضرب لذلك مثلاً "بالقلام" بالتشديد الذي يفسر "بالقألي"، و"القألي" الذي يفسر "بالقلام" إلى جانب تفسير ما ذكر الزنجاني بأنه معروف، ولكنه يحتاج إلى حد لغوي وعلمي أو أدبي تاريخي.

وأشار منهج المحققين إلى العناية بأسماء الأعلام التي وردت في الموارد اللغوية، وترجمتها، مع بيان مصادر الترجمة، وكذلك بيان أسماء القبائل والفرق والطوائف الدينية، والأجناس البشرية، وتحقيق مواضع البلدان وتعيينها استعانة بالمراجع القديمة والحديثة، والكلام على أيام العرب التي ورد لها ذكر في المعجم، وبيان المراجع التي تكفلت بذلك.

وفي مجال العناية بالشواهد في الكتاب نجد إشارة إلى تحقيق القراءات القرآنية والشواهد الشعرية، ونسبة ما لم يُنسب منها إلى قائله ورد ما نسب إلى غير صاحبه خطأ، وإيراد أصح الروايات لهذه الشواهد.

وقد ألحق بالكتاب تسعة فهارس أحدها فهرس لغوي مرتب على ترتيب أوائل المواد على غرار أساس البلاغة للزمخشري، وهو أضخم هذه الفهارس إذ شمل جميع مواد الكتاب (ص ص ١١١٤ - ١٣١٨)، وتبعه فهرس لمسائل العربية في صفحة واحدة، ثم فهرس الأشعار، وفهرس الأرجاز، وفهرس الأمثال، وفهرس الأعلام، وفهرس القبائل والطوائف ونحوها، وفهرس البلدان والمواضع ونحوها، وفهرس المراجع. ويلاحظ أن فهرس المراجع يضم ما ذكر من مراجع في هوامش صفحات الكتاب مدلولاً عليها بأرقام

الصفحات التي ورد فيها كل مرجع ، أما المعلومات البيبلوجرافية فقد جعلت في أسفل صفحات هذا القهرس ، وهي مختصرة .

وقد بلغت المراجع ١٩٢ مرجعاً ، منها مخطوطات مثل تهذيب اللغة للأزهري ، والتكملة للصغاني ، والأزمنة لقطرب ، وما اختلف لفظه واتفق معناه لأبي العميل ، ونحوها .

والواقع أن الناظر في صلب التحقيق يلاحظ أن ذكر المراجع يأتي في كثير من الأحيان دون ذكر الصفحات أو الورقات أو المادة . فمثلاً في ص ٥ : " التكملة للصغاني " و " العباب للصغاني " ونحو ذلك .

شهدت السبعينيات المحرية (الخمسينيات الميلادية) نشاطاً في التحقيق ملحوظاً لأحمد عبدالغفور عطار ، فقد أصدر مع زميله عبدالسلام هارون تهذيب الصحاح سنة ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م ، وبعده بأربع سنوات أصدر منفرداً تحقيقه المعروف لمعجم الصحاح بعنوان : الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، ثم في السنة نفسها صدر له تحقيق كتاب ليس في كلام العرب للحسين بن أحمد بن خالويه .

وتدل مقدمة الصحاح على أنه فكر في نشر كتاب التكملة للصغاني وطبع بضع كراسات منه ، ثم وجد أن وقته لا يتسع لهذا العمل الضخم فأرجأ نشره ، ولكنه أعد العدة لذلك ، إلى جانب نشر تهذيب اللغة للأزهري بعد أن ينتهي من طبع الصحاح^(١٦) .

صدر العطار تحقيقه للصحاح بمقدمة طويلة تُعد كتاباً قائماً برأسه ، وقد نُشرت هذه المقدمة أول أمرها منفصلة ، ثم أُضيفت إلى الصحاح عندما طُبِعَ كاملاً^(١٧) .

تناولت مقدمة العطار الحديث عن حياة اللغة العربية في مجتمعيها الأول معتمداً في معظم أقواله على عباس محمود العقاد في كتابه أبو الأنبياء ، كما تناول حديثه جهود العلماء في جمع اللغة وتنقيتها وعنايتهم بحفظها وتيسيرها . ثم أفرد الكلام عن المعاجم ، تسميتها ومتى ظهر التأليف فيها عند العرب ، وبحث في أي الأمم سبقت في تأليف المعجم ، فتحدث عن إسهام الآشوريين والصينيين الذين ذكرهم معجمين طبع أحدهما سنة ٥٣٠ (كذا) بعد الميلاد ، وطبع الآخر (كذا) سنة ١٥٠ قبل الميلاد ، وكذلك إسهام اليونانيين القدماء . وكل ذلك مستقى من ترجمات أعدت له لبعض المواد المتعلقة بالمعاجم في دوائر المعارف المختلفة ، ثم أفرد الحديث لطليعة المعجم العربي وذكر أن العرب سبقوا إلى وضع المعجمات الكاملة ، وتحدث بعد ذلك عن الخليل وكتابه العين وأنه فيه مبتكر لا مقلد ، ونسب كتاب العين له . والطلق من ذلك إلى الحديث عن رواد المعجمات العربية والمؤلفين ، وإلى ذكر المدارس المعجمية الأربع وهي: مدرسة الخليل ، ومدرسة أبي عبيد ، ومدرسة الجوهري ، ومدرسة البرمكي . ثم أفرد الحديث عن الصحاح ومؤلفه ، وآراء العلماء في الكتاب ، ومنهجه ومزاياه والهنات التي لوحظت فيه ، وأثره في التأليف بعده ، والمؤلفات التي دارت حوله تعليقاً وتحشية ونقداً ودفاعاً واختصاراً وترجمات ونحوها .

قرّط عباس محمود العقاد مقدمة العطار في كلمة قدّم بها الصحاح (ص ١ - ٨) فوصفها بأنها أول مقدمة من نوعها في تاريخ المعجمات العربية ، وأن قيمتها تكمن في الآراء التي اشتملت عليها ، وضرب أمثلة على آراء العطار التي رآها صائبة .

لقد كان عمل المحقق في الصحاح عملاً رائداً في التحقيق

العلمي العربي للمعاجم ، قلنا نعرف قبله معجماً محققاً تحقيقاً علمياً (إذا استثنينا تهذيب الصحاح)، وقد اعتمد العطار في نشرته هذه على ثلاث نسخ :

١ - نسخة خزانة محمد خليل عثاني من أهل مكة ، وهي بخط محمد بن عبدالله بن الحسن بن أبي البقاء البصري ، قاضي البصرة المتوفى سنة ٤٩٩هـ ، وقد نسخت سنة ٤٥٠هـ وعليها حواش وتعليقات للقاضي البصري .

٢ - نسخة في مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت بالمدينة المنورة رقمها بالمكتبة ٧٩ وقد كتبت سنة ٦٨٦هـ^(١٨) ووصفها العطار بأنها نسخة يوثق بها.

٣ - نسخة دار الكتب المصرية (لم يذكر رقمها ولا معلومات عنها ، ومن المرجح أن تكون ذات الرقم (٥٠٧٩) وهي نسخة مقروءة على المكوي وقد استعان بها وزميله عند تحقيق تهذيب الصحاح للزنجاني .

وأشار إلى نسخ أخرى لكنه لم يذكر عنها شيئاً (ص ١٥٣) ، غير أن الناظر في الصحاح لا يلبث أن يكتشف أن منهج المحقق في معارضة النسخ الخطية لا يخلو من بعض الاضطراب . وأول ذلك الاضطراب يبدو في اعتماد المحقق على النسخة المطبوعة في بولاق اعتماداً كلياً ، مع معارضتها ببعض النسخ ، ويتوقع الناظر في الكتاب أن يشير المحقق إلى النسخة المطبوعة على أنها إحدى النسخ التي يصدر عنها في تحقيق الصحاح ، ولكنه لم يفعل ذلك وكانت النتيجة أن اختلطت في نشرته الإشارات إلى النسخ الخطية التي ذكرها في مقدمته معتمداً إياها في التحقيق بتلك النسخ التي ذكرها مصحح المطبوعة الأولى .

لقد نشر الصحاح أول مرة في بولاق وصدر الجزء الأول منه سنة ١٢٨٢ هـ بتصحيح الشيخ نصر الهوري ، وصدر الثاني سنة ١٣٠٢ بمراجعة الشيخ محمد الصباغ ، وقد حفلت هوامش النسخة الأولى بكثير من التعليقات للمصححين السابقين وخاصة الشيخ نصر الهوري ، فأدخل العطار معظم هوامش في هوامش نسخته الجديدة دون أن يشير إلى أنها هوامش المطبوعة السابقة ، ولعله اكتفى في كثير منها بإشارة المصحح السابق إلى نفسه في نهاية كل تعليق بقوله : " قاله نصر " أو ما أشبه ذلك . وكان المصحح السابق للمطبوعة البولاقية كثيراً ما يشير إلى اختلافات بعض النسخ فاستوعبها العطار ، مع أنه لم يُراجع هذه النسخ على الأرجح ، وكان مصحح المطبوعة البولاقية يشير إلى مصادره فأثبت العطار بعضها وحذف بعضها الآخر ، وبذلك احتلظ الأمر **على القارئ** بين ما راجعه المحقق وبين ما راجعه من سبقه من المصححين ، ففي الصفحة رقم ٤٠ من الجزء الأول (٢٤ هـ - ٣) جاء في الهامش : " .. وقع في بعض النسخ ، تكراراً للفظتين .. إلخ " ، وهي ملحوظة منقولة بخلافها من المطبوعة السابقة (١/٦) دون الإشارة إليها ، وتوحي للقارئ العادي بأن لدى المحقق نسخاً أخرى راجعها ، مع أن الحديث للمصحح السابق نصر الهوري .

وفي الصفحة رقم ٧٢ من الجزء الأول (٢٤ هـ - ١) نجد هذه الملحوظة : " في بعض النسخ زيادة ... " ، وهي برمتها منقولة من المطبوعة السابقة (١/٢٣) سوى أن الناشر السابق قد نكر كلمة "نسخ" والعطار عرفها " بآل " ، وكذلك ص ٢٩ (٢٤) الخاص بصدر بيت للفرزدق هو " ترى الناس ما سرنا يسرون خلفنا " ، فقد جاء فيه " صدره كما في بعض النسخ " ، وهي ملاحظة منقولة برمتها من البولاقية (١/٢٧) .

ومثل هذه الإشارات كثيرة في هوامش النسخة ، وهي إشارات لا تدل على نسخ بعينها ، كما لا تدل على أن العطار قد رجع إلى هذه النسخ مادام ينقل نقلاً مباشراً من هوامش المطبوعة السابقة . ولو أشار المحقق إلى استيعابه هوامش المطبوعة السابقة لأعفى نفسه من مغبة الوقوع في الخطأ ، ولكان جهده أقرب إلى المعهود في أمثاله من الدقة والأمانة العلمية .

وكثيراً ما نجد الإشارة إلى مخطوطة مجهولة في ثانياً هوامش الكتاب ، ففي صفحة ٢٩١ (٢٤ هـ ٣) نجد قوله في المخطوطة : " من أن أقول لها " ، ولا ندري على أي مخطوطة تدل هذه الإشارة ، هل هي مخطوطة عناني أم مخطوطة عارف حكمت أم مخطوطة دار الكتب أم غير ذلك .

وكذلك في هـ ١ من ص ١٤ ص ٢٩٢ إذ يقول : " في المخطوطة " من آل عبد مات ، ولا ندري أي مخطوطة يعني .

والأمر نفسه يحدث في ص ٢٩٣ (١٤ هـ ٢) إذ نجد هذه الإشارة : " في المخطوطة : وذابه " .

والغريب أنه ينقل أحياناً زيادات هذه المخطوطة في الهامش بدلاً من أن يصعها في صلب الكتاب مادام قد اعتمدها أصلاً ، مثل قوله في ١٨٦٤/٥ - ١٨٦٥ تعليقا على شطر الأعشى : " وأصاب غزوك أمة فازاها " ، فقد جاء في الهامش ٢ من ٣٤ : " صدره ولقد جررت لك الغنى ذا فاقة " ، وهذه في المخطوطة زيادة : الأمة : الملك ، والأمة : أتباع الأنبياء ، والأمة : الرجل الصالح ... إلخ " .

وقد بلغت هذه الزيادة ستة أسطر في الهامش ، وهذا يدل على أن المحقق قد اقتصر على المطبوعة وجعلها أصلاً يُراجعها على

المخطوطات ، مع أن المتوقع أن تكون المطبوعة نسخة أخرى تُراجع عليها المخطوطة المعتمدة للنشر كما هو الحال لدى المحققين .

ويتبادر إلى الذهن أننا هنا بإزاء مخطوطة واحدة يرجع إليها الخقق عند التصحيح والمقابلة ، وقد يظن القارئ أن هذه هي طريقته في الإشارة إلى المخطوطة المعتمدة لديه وهي مخطوطة القاضي البصري التي أسماها الخقق " مخطوطة عناني " ، ولكننا ما نلبث أن نجد في هوامش الصحاح إشارات إلى هذه المخطوطة بعينها وإلى مخطوطة دار الكتب أو مخطوطة المدينة ، ففي ٣٩/١ ع ٢٤ هـ ٣ نجد الإشارة الآتية : " ليست في المطبوعة ولكنها في مخطوطة المدينة " .

وفي ٤٥/١ ذكر الجوهري بيتاً نسه إلى الطرماح ووضعه الخقق بين معرفين وقال في الهامش رقم ٤ من ع ٢ : " هذه الزيادة في نسخة المدينة ونسحة العناني " .

وفي ص ٣٥ (ع ٣ هـ ٢) : " ولا " بأدسية . كما في مخطوطة دار الكتب " .

وفي ص ٤٨ (ع ١ هـ ١) : " في مخطوطة دار الكتب المقروءة على العكبري : " تحاطات ... " ، وفي ص ٥٢ (ع ١ هـ ١) : " في مخطوطة الدار " : " يقال الرئينة " ، وفي ص ٥٣ (ع ٢ هـ ٢) : " في مخطوطة الدار بضم الراء " ، وفي الهامش الذي بعده " في نسخة الدار : فيه " ، ومثل هذه الإشارات إلى فروق النسخ كثيرة وخاصة ما يتعلق بنسخة مخطوطة دار الكتب المصرية .

على أن من الإنصاف أن نذكر أن العطار في تحقيقه للصحاح قد صوّب كثيراً من أخطاء المطبوعة السابقة ، وخاصة ما يتعلق منها بالتصحيف أو التطبيع اعتماداً على المخطوطات التي رجع إليها أو كتب اللغة الأخرى .

وملاحظات المحقق على المطبوعة السابقة ليست قليلة وإنما
تنتشر على صفحات نسخته ، ولنا نستقصي الأمثلة هنا وإنما يكفي
بالإشارات القليلة : ففي ٤٨/١ (٢٤ هـ) علق العطار على بيت
زهير :

بآررة القفارة لم يخنها قطاف في الركاب ولا غلاء

فقال في (٤٤ هـ) ١٤ : " في بعض النسخ بأزره " ، وكذلك في
المطبوعة ، والصواب بأزره بتقديم الراء على الزاي المعجمة .

وفي ١٢٦/١ (١٥ هـ) ١٤ يعلق المحقق على بيت لبيد :
لكلّفنّها همي فأبت رذية طليحاً كالوواح الغيظ المذاب

يقول المحقق (١٤ هـ) ١ : " في المطبوعة الأولى : " فأبت
رذية محرفة " ، وفي ١٥٧ (١٤ هـ) ١٤ يرد بيت جرير :
أعبدأ حل في شعثى عربيا ألزما لا أبالك واغوايا

يلحق المحقق على ذلك في (٣ هـ) على كلمة " ألزما " بقوله :
" في المطبوعة الأولى : ألزما " تحريف " ، ويلحق على كلمة " الصقعب "
(١٦٣/١ هـ ٢٤ هـ) بقوله : " وردت المسادة في الطبعة الأولى :
" صقعب " و " الصقعب " كلاهما محرف .

وإذا تركنا ملاحظات المحقق على التصحيف والتحريف وهي
كثيرة ، فإننا لا نعدم ملاحظات أخرى هي من صميم التحقيق
والمراجعة.

ففي ٣٥٤/١ (٢٤ هـ) ١٤ يعلق المحقق على بيت لأبي ذؤاد
بقوله : " في المطبوعة الأولى : " من شعثاء عمداً وبالحبل " ولا يستقيم
به الوزن وتصحيحه من اللسان " ، وفي ٣٨٠/١ (١٤ هـ) ١٤ يعلق
المحقق على بيت أنس بن نهيك :

عزمت على إقامة ذي صباح لأمر ما يسود من يسود

بقوله : " ورد البيت في المطبوعة الأولى مقدم المعجز على الصدر " .

غير أن من الغريب أن المحقق في بعض الأحيان يترك التصحيف كما هو في النسخة ويشير إلى تصحيحه في الهامش كما في ١٨٨/١ ، فقد جاء في أصل الكتاب : " وأما قول المتنخل الشكري: ... " فعلق المحقق (ع ١٤ هـ) " وكذا في اللسان ، واسم الشكري المتنخل وأما المتنخل فهو المتنخل الهذلي " . ويشبه ذلك ما جاء في ٣٣٥/١ ، فقد ورد في صلب الكتاب أن " الأفلح " من الرجال هو " البعيد ما بين النديين " فعلق المحقق (ع ٢ هـ) بقوله : " ما بين النديين تصحيف ، والصحيح ما بين اليندين تشية يد " ، وكان الواجب أن يصحح التصحيف في الأصل لأن من المستبعد أن لا يعرف الجوهري الفرق بين اليندين .

وإذا نظرنا في هامش المحقق الأخرى سواء ما كان منها تصويماً ، أم تكملة ، أم نسبة شاهد شعري ، أم تصحيح اسم شاعر ، فإننا نجد المحقق يشير إلى ذلك باختصار شديد ، ونادراً ما يشير إلى مصادره في ذلك ، وإذا أشار فإنه يفضل الإشارة إلى مواضع التعليق من صفحات تلك المصادر .

مثال ذلك ما جاء في ١١٢/١ في مادة " حشب " قال الجوهري " الحوشب : المنتوخ الجبين . قال الشاعر : ... " ، فعلق المحقق في الهامش على كلمة " الشاعر " بقوله : " الأعلام الهذلي " ، ولم يورد مصدره في النسبة . وفي ١١٣/١ قال الجوهري : " قال الراجز.. " ، فقال المحقق في الهامش : " هو الشماخ " ، وفي الصفحة

فقد علق المحقق على كلمة " أتزكها " بقوله : " في المقصليات : أتزها " ، ولم يشر إلى الموضع ، ومن ذلك ما قد يرد في المخطوطة من زيادات لا يدخلها في أصل الكتاب . ففي مادة " لعج " (ج ١ ص ٣٣٨ ع ٢٤) ورد في صلب الكتاب " قال الهذلي :

ضرباً أليماً بسيت يلعجُ الجلدا

فأشار المحقق في الهامش رقم ٣ بقوله : " في المخطوطة : إذا تأوب نوح قامتا معه " ، أي أن صدر البيت قد ورد في " المخطوطة " ، فإن كانت هذه " المخطوطة معتمدة لديه فقد كان من الواجب إدخال الصدر في صلب الكتاب مع الإشارة إلى ذلك في الهامش ، وهو المتبع عند المحققين .

ومثله ما ورد في ٣٢٧/١ إذ أورد شطراً من رجز وقال في الهامش : " بعده : واليكرات اللقح الفوانجا " كما في المخطوطة .

على أننا لا نعدم الاعتماد على المخطوطة وتقديم نصها في صلب الكتاب ، ومن ذلك ما ورد في ٥٧/١ إذ جاء في الأصل : " قال أبو عبيدة " ، فعلق المحقق بقوله : " في المطبوعة أبو عبيد وما هنا موافق لما في نسختي المدينة ودار الكتب وفي التاج " ، وكذلك تعليق المحقق على لفظة " الرزاح " (٣٦٥/١ في ع ١٤ هـ) ، وقال المحقق : " كذا في المخطوطة ، وفي المطبوعة الرزاح " .

وأحياناً يكون تصحيح المطبوعة الأولى اعتماداً على مصادر أخرى كاللسان أو التاج أو غيرهما ، ومثال ذلك ما جاء في ١٢١/١ : " قال الزفیان : فعلق المحقق بقوله : " في المطبوعة الأولى " الرقيات " وفي حواشيها لعله عبيد الله بن قيس الرقيات ، وهو تحريف صوابه من اللسان ، والزفیان راجز مشهور .

وفي ١٤٨/١ قال الجوهري : " السَّقْب : الطويل من كل شيء مع ترارة " ، علق عليه المحقق بقوله " التزارة : امتلاء الجسم وفي المطبوعة الأولى : " نزارة " تحريف صوابه من اللسان ، ولم يذكر الموضع من الكتاب .

وفي تعليق على تعبير لامرأة من العرب (٣٦٥/١) قالت فيه : " أرسحتنا نار الزحفتين " علق المحقق بقوله : " انظر الجزء الرابع من كتاب الحيوان للجاحظ " دون أن يذكر موضع الإشارة من ذلك الجزء .

وعلى الرغم من أن المحقق لم يلحق الكتاب بمسرد يضم المصادر والمراجع ، إلا أننا نجد في ثنايا هوامشه إشارات إلى مصادر كثيرة ، ولعل أكثرها دورانا لسان العرب وهو أكثر ما اتكأ عليه المحقق في المراجعة . كما أننا نجد إشارات إلى المقاييس ، والتاج ، والقاموس ، ومختار الصحاح ، والتكملة للصنعاني ، وحواشي ابن بري ، ومحشى القاموس ، والاقتضاب ، وسوادق أبي زيد ، وأساس البلاغة ، وكتاب سيبويه . ومن كتب الشعر المفضليات ، وجمهرة أشعار العرب ، وإشارات عديدة إلى دواوين الشعراء .

وفي سنة ١٣٩٩هـ (١٩٧٩م) صدرت الطبعة الثانية من الصحاح بتحقيق أحمد عبدالغفور عطار ، وهذه الطبعة لم تزد على سابقتها بشيء إذ أنها مأخوذة عنها بالتصوير سوى احتوائها على مقدمة هذه الطبعة (ص ص : ز - ط) ندد فيها المحقق بمعجم صدر سنة ١٩٧٥م بعنوان : الصحاح في اللغة والعلوم إعداد نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي وتصنيفهما ، وتقديم الشيخ عبد الله العلايلي ، ذكر فيها أنهما تصنيفاً ما كتبه في مقدمة الصحاح للطبعة الأولى وبخاصة ما سبق به غيره من آراء ، كما لم يشورا إلى تحقيق

الصحيح ولا إلى المقدمة قائلًا : " ولو ذكرنا جهنمنا العلمي لكانا أمينين ومن يضطلعون بالأمانة العلمية ، ولما نقص من قدرهما بل نزيد ، أما إغفال الذكر فخيانة تدين المصنفين بالسطو على جهود الآخرين وادعائهما إياها ، ولا يسعهما الادعاء بعدم الاطلاع على جهودنا ، ولو ادعيا ذلك لكانا من المفتزين ، ولأضافا إلى إثم السطو إثم المكابرة والافتراء ، لأن ما ادعياه في " المقدمة " المنسوبة إليهما لم يبق قط عن أحد غيرنا " (ص : ح) .

وكتب العطار في هذه الطبعة مقالة بعنوان : " الجوهري مبتكر منهج الصحاح (ص ص : ق (١) - ١٥) رد فيها بأن البندنجي في كتاب " التقية " هو المبتكر لمنهج الجوهري ، وأنكر أن يكون البندنجي قد ابتكر منهجاً معجماً كذلك الذي نجده في الصحاح .

وقد كان مقال العطار تعليقاً على ما جاء في مقال لبكري شيخ أمين ذكر فيه رأياً للأستاذ حمد الحاسر فحواه أن البندنجي المتوفى قبل الجوهري بما يقارب مائة عام قد ألف كتاباً سبق به الجوهري في ترتيب المعجم على النظام الوارد في الصحاح الذي يُعزى ابتكاره إلى الجوهري . وقد نشر العطار مقال بكري شيخ أمين في هذه الطبعة (ص ص ١٦ - ٢٩) بعنوان : " الأثر الخالد ... معجم الصحاح تهذيبه ومقدمته " بعد أن حذف منه فقرات لم ير لها أهمية ، وهو مقال استعرض فيه الكاتب مقدمة الصحاح وأثنى فيه بإفراط على جهود المحقق في " التهذيب " وفي تحقيق " الصحاح " ، مما أدى إلى المبالغة والوقوع في أخطاء واضحة منها قوله إن محقق الصحاح قد " وثق الأحاديث النبوية ، وبين أماكن ورودها في كتب الحديث ، ومثلها فعل في الآيات القرآنية الكرمة والأمثال العربية والأسماء

والأعلام والمواطن والقبائل واللغات المختلفة^{٢٠} ، فالناظر في الصحاح لا يكاد يجد شيئاً من ذلك ، فالآيات القرآنية لم تُخرُج ، والأحاديث لم تُوثق على كتب الحديث ، ومنات الأعلام والقبائل والمواطن تمر دون الإشارة إليها .

ويدو أن كاتب المقال كان يكتب تحت إجماع عمل المحقق في كتاب تهذيب الصحاح للزنجاني ، وهو كتاب بذل فيه المحقق جهداً أكبر من تحقيق الصحاح من حيث التحقيق والتوثيق .

وفيما عدا هاتين المقدمتين اللتين أضيفتا إلى الكتاب في هذه الطبعة ، لا نكاد نجد اختلافاً بينها وبين الطبعة الأولى إذ أنها مصورة عنها .

ونشر جواد محمد الدخيل سنة ١٤٠٥/١٩٨٥م نقداً لطبعة العطار للصحاح بعنوان^{٢١} : "ملاحظات على صحاح الجوهري"^(١٩) . وقد بلغت ملحوظاته ٢٩٦ ملحوظة به فيها على نقل المحقق لحواشي النسخة الخطية التي رجع إليها . وصبوب بعض ما طرأ على ألفاظ هذه الطبعة من تصحيف أو تحريف ، تتبع المحقق في بعض نقولاته على اللسان التي كانت خاطئة بسبب ما اعوى نسخة اللسان المطبوعة من خلل ، وذكر ما أخذه المنهجية على نشرة العطار في الحلقة الثانية المنشورة في مجلة العرب . ويمكن تلخيص هذه المآخذ بالآتي^(٢٠) :

١ - إن العطار لم يكن تحت تصرفه جميع مخطوطات الكتاب ، إذ لم يكن لديه إلا مخطوطة واحدة ، ومع هذا فلم يكن يعتمد عليها وإنما اعتمد على المطبوعة المصرية القديمة ، وكان عليه أن يتجاوز هذه المطبوعة خاصة بعد توافر الكتب المطبوعة المزودة بالفهارس الحديثة ، وبعد التقدم الفكري بالنسبة إلى نشر تلك

المطبوعة . ومع ذلك ففي مطبوعة العطار أخطاء جاءت صواباً في المطبوعة القديمة .

٢ - إن الجوهري اعتمد على كتب معينة بقي معظمها ولم يرجع إليها المحقق .

٣ - عدم استساغة إيراد المحقق ما قبل الشاهد الشعري وما بعده ، إلا إذا غلط المؤلف في القافية فلا بأس عندئذ من إيراد بيت آخر من القصيدة كي يتأكد القارئ من خطأ المؤلف .

٤ - اعتمد العطار على اللسان في قراءة نص الصحاح ، ولم ينتبه إلى ما في نسخة اللسان القديمة من الأخطاء .

لقد حرص الناقد ملحوظاته المنهجية في الحلقة الثانية المنشورة في مجلة العرب حتى لا يكررها فيما بعد أو يقف عندها ، واعداداً أنه سيقصر بعد ذلك على الأخطاء العلمية ولقد كانت ملحوظاته دقيقة ومفيدة في معظمها ، وكان من المنتظر أن يكمل رحلته مع صفحات الكتب فيُنقّب ويصوّب ويضيف ، لكنه توقف بعد نشر الحلقة الخامسة من هذا النقد بعد أن شملت وقفات مع الكتاب الجزء الأول وشيئاً من الجزء الثاني منه .

غير أن من الحق أن نقول إن بعض ما أشار إليه الناقد يدخل ضمن إطار الأخطاء المطبعية التي قلما يخلو منها كتاب ، ولا يُعد العطار بدعاً في هذا بين المحققين .

أما القول بأن العطار قد اعتمد على مخطوطة واحدة فهو قول تعوزه الدقة ، وقد مر بنا أنه قد رجع إلى ثلاث مخطوطات اثنان منهما من المدينة ومكة والثالثة من دار الكتب المصرية . ولعل من العسير أن يجمع محقق جميع مخطوطات كتاب كبير كالصحاح وينظر

فيها جميعاً ، وليس ذلك مطلوباً منه ، بل المتوقع أن يختار من المخطوطات أولئها وأكثرها قرباً من المؤلف أو عصره ، وأصحها من حيث النسخ والمقابلة ، وغير ذلك من شروط لا نطن أنها كانت تغيب عن ذهن الأستاذ العطار ، ولكن الرغبة في إخراج الكتاب بسرعة كانت - في الغالب - وراء اكتفائه بالنسخ الثلاث مع قلة اعتماده عليها في التحقيق .

والخلاصة أن كتاب الصحاح ، وإن بدا فيه بعض الاضطراب في المراجعة على النسخ وبعض المآخذ المنهجية الأخرى التي تختلف مع التحقق حيالها ، إلا أن ذلك لا يفض من جهد العطار في تجلية الكتاب للقارئ وتيسيره له . إذ تميزت نسخة العطار بكونها نسخة مضبوطة بالشكل لما يشكل ، مصححة على عدة مخطوطات ، مراجعة على بعض كتب اللغة الأخرى ، وهذا كله يضعنا يراء نسخة هي أفضل بكثير من النسخة الهولاقية السابقة .

ولعل ما أشرنا إليه من عدم استيفاء بعض المعلومات ، أو عدم الدقة في مراجعة المخطوطات مرجعه إلى السرعة التي فرضها تحقيق على نفسه لإنجاز الكتاب - مع ضخامته - في وقت قصير ، إلى جانب اشتغاله في أعمال لغوية أخرى في الوقت نفسه .

ونشر العطار سنة ١٣٧٦هـ / ١٩٥٧م تحقيقه لكتاب ليس في كلام العرب لابن خالويه في القاهرة على نفقة حسن شربتلي ، وقد اعتمد فيه على أربع نسخ :

الأولى : النسخة المطبوعة التي سبقت طبعته وهي طبعة أحمد بن الأمين الشنقيطي التي صدرت في القاهرة بتاريخ ١٣٢٧هـ ، ولم

تحقيق التراث المغربي ونشره في المملكة العربية السعودية (مرحلة الريادة)

يكتب العطار أي تفاصيل عنها وعن محققها ، أو تاريخ صدورهما ، وإنما اكتفى بقوله : " النسخة المطبوعة المعروفة " .

والثانية : نسخة مكتبة محمد سرور الصبان ، وقد كتبت في مكة سنة ١٤٨٠ هـ بخط خلف بن زريق القرطبي ، وقد وصف العطار خطها بأنه " رديء " وفيها سقط .

والثالثة : نسخة المتحف البريطاني (لم يذكر رقمها) ، وقد ذكر أن الإدارة الثقافية بالجامعة العربية قد قامت بتصويرها ، وهي مكتوبة بخط مأمون بن محمد العجمي سنة ٧٠٤ هـ ، وقد اعتمد على هذه الصورة ووصفها بأنها " نسخة موثوق بها " .

والرابعة : نسخة كتبها الشيخ أحمد بن حسن سقي مصححة على نسخته التي تاريخها في ١٠ جمادى الآخرة سنة ١٣٣٩ هـ والتي قبولت على نسخة مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت ، وذكر العطار أنه حصل على نسخة الشيخ سقي بالشراء من زوجته المصرية ، كما أنه راجع مكتبة عارف حكمت ولم يجد النسخة التي أشار إليها الشيخ سقي .

اتبع العطار في تحقيق هذا الكتاب المنهج الذي اتبعه في الصحاح ، فلم يتخذ أيّاً من النسخ الخطية أصلاً ، وإن كنا نلاحظ أنه يشير كثيراً إلى نسخته الخطية ويبين ما فيها من اختلاف أو خطأ ، وهي - على الأرجح - نسخة الشيخ " سني " المتأخرة تاريخياً . كما نجد إشارة وحيدة إلى نسخة الصبان (ص ١٩٣) ، ويبدو أن هذه النسخة أيضاً لم تنج من التحريف . وقد أشار العطار أيضاً إلى أخطاء مطبوعة الشنقيطي ، لكنه استوعب كثيراً من هوامشها مما يدل على أنه اتخذها أصلاً راجعه على النسخ الأخرى .

وبالجملة فقد اعتنى بضبط الكتاب ، وتحقيق نسبة بعض الشواهد إلى أصحابها ، مع الإخراج الذي يفضل كثيراً المطبوعة السابقة .

غير أن عمل العطار لم ينتج من الملاحظة ، إذ نشر مازن المبارك نقداً لهذه الطبعة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق بعنوان : " ليس في كلام العرب لابن خالويه ، موازنة بين طبعين " (٢١) ، يقصد طبعة العطار والطبعة المصرية بتحقيق أحمد بن الأمين الشنقيطي . وكان معظم النقد الذي أورده المبارك منصباً على استيعاب العطار هوامش الشنقيطي دون الإشارة إليه (٢٢) . كما أشار إلى أن هذه النشرة ناقصة إذ إن في معهد المخطوطات العربية جزءاً من كتاب ليس في كلام العرب لابن خالويه ، صورة المعهد عن نسخة مخطوطة في استانبول (شاهد علي ١٢٤٣) راجعها ثم قال : " وجدت أسلوب ابن خالويه في ترتيبه لأبواب كتابه وعرضه لموضوعاته ، وحسب القارئ أن يعلم أن هذا الجزء الخامس وحده قوامه ١٧١ ورقة " (٢٣) ، وإن صح هذا فإنه يدل على نقص كبير في النسخة المحققة ، ذلك أن أوراق كل واحدة من المخطوطات الأربع التي اعتمد عليها المحقق لا تزيد على ٥٠ ورقة ، كما أن المطبوعة القديمة صفحاتها (٧٦ صفحة) . وذكر المبارك أن العطار قد أشار في أحد هوامشه (ص ٩١ هـ ٣) إلى أنه " سقط من هنا أربعة أبواب ذكرت في النسخ الأخرى " ، ومعنى ذلك أن هذه النسخة المحققة هي أنقص النسخ جميعاً ، كما لاحظ الناقد أن المحقق قد قفز باباً من أبواب الكتاب في نسخة الشنقيطي (٢٤) .

وانتقد المبارك أن يضع الخلق بعض الحواشي في المتن كما حدث في ص ١١٦ و ١٧٠^(٧٥).

التعليقات في صلب الكتاب ، ويبدو واضحاً أن تلك التعليقات التي انتقد المبارك ورودها في الطبعة الأولى في صلب الكتاب قد دخلت فيه بفعل اضطراب طباعي ، يدل على ذلك أن العطار عندما وضع تصويماً في الطبعة الأولى استغرق سبع صفحات ، أشار إلى أن موضع بعض هذه الإشارات في الهامش ، وفاته بعضها في التصحيح ، ولم يفتن إلى ذلك المبارك عندما كتب نقده .

كما أن الخقق زاد في التعليقات واستدرك كثيراً مما فاته في الطبعة الأولى ، ولعل أهم ما أضافه إلى هذه الطبعة تلك الفهارس المتعددة التي شملت الآيات والأحاديث والأقوال والأمثال ، وفهرس الشعر والبلدان والأمكنة والمياه ، وفهرس الأعلام والكتب واللغة ، إلى جانب فهرس أبواب الكتاب .

تمثل أعمال أحمد عبدالغفور عطار في التحقيق اللغوي اغاويات الأولى في المملكة العربية السعودية لإخراج كتب التراث اللغوي إخراجاً علمياً ، ويمتاز العطار اللغوي بصنع المقدمات الإضافية التي نفي بالدقائق وتحيط بالمادة من جميع أقطارها ، كما نجد ذلك في مقدمته لتهذيب الصحاح ، ثم مقدمته لـ الصحاح التي أوردتها في كتاب مستقل ، ومقدمته لتهذيب اللغة ، ومقدمته لتحقيق شرح مقصورة ابن دريد .

وهو في بحثه اللغوي ليس مقلداً أو تابعاً وإنما هو مفكر جريء إذا لم يرقه الرأي القديم طرحه وبحث عن بديل له ، فهو مثلاً يورد ذلك الرأي الذي ذكره بعض العلماء من أن سبب اختيار الجوهري ترتيب معجمه على أواخر الكلمات التيسير على الشعراء والكتاب في حالتي النظم والنثر ، فالكتاب يلتزمون السجع والشعراء القوافي ، ولذلك هم في حاجة إلى معرفة الكلمات باعتبار أواخرها^(٢٨) . ثم

تحقيق التراث اللغوي ونشره في المملكة العربية السعودية (مرحلة الريادة)

يرده ويرفضه قاتلاً : " ونحن لا نقبل هذا الرأي وتراه غير علمي ، وإذا صح هذا السبب فما أهون شأن المعجمات وما أضال القصد" (٢٩) .
ومن الآراء التي يتبعها أن الخطأ قد يحدث من العرب الذين يحتاج بلغتهم ، وقد عقد لذلك فصلاً طويلاً في مقدمة الصحاح (٣٠) ، كما نجد أنه يذكر أنه استدرك على ابن خالويه في كتابه ليس من كلام العرب أشياء كثيرة في كثير من أبوابه ، وأورد أمثلة منها في مقدمته لتحقيق هذا الكتاب (٣١) .

وإلى جانب التحقيق اللغوي نشير إلى أن للعطار مشاركات لغوية شتى تتجلى في مقالاته الكثيرة في الصحف التي جمع معظمها في كتب مفردة ، مثل كتابه آراء في اللغة والزحف على لغة القرآن .

وعلى الرغم من أن بعض علماء المملكة قد شارك في البحث اللغوي على أعمدة الصحف والمجلات ، كعبد القدوس الأنصاري مثلاً ، إلا أن العطار كان بلا شك - رجل الساحة اللغوية في البلاد لأكثر من أربعين عاماً . وحق أن العطار لو انصرف إلى هذا المجال لأنتج فيه إنتاجاً ثميراً غزيراً ، ولكن الصحافة أخذت الكثير من جهده إلى جانب اهتماماته الأخرى في التأليف ومحاولاته الأدبية والتاريخية ، تلك التي حدثت من استمراره في هذا الحقل .

* * *

يمكن أن تُعد المرحلة التي زاول فيها العطار التحقيق اللغوي المرحلة الأولى من مراحل حركة نشر التراث اللغوي في المملكة ، وهي تمثل مرحلة الريادة في نشر هذا التراث .

أما المرحلة الثانية في تاريخ هذه الحركة فهي - بلا شك - مرحلة الجهود التي قام بها أساتذة الجامعات وطلاب الدراسات العليا في هذا المجال ، وهذه المرحلة لم تزوت أكلها إلا في عهد متأخر يبدأ مع نهاية العقد التاسع من القرن الرابع عشر الهجري .

الهوامش

- (١) الفضلي ، عبدالحادي ، فهرست الكتب النحوية المطبوعة ، الزرقاء ، مكتبة المنار ، سنة ١٤٠٧هـ ، ص ٦٣ ، ولم يذكر عنه معلومات بيلوجرافية .
- (٢) نفسه ، ص ٦٤ ، ولم يذكر عنه معلومات بيلوجرافية .
- (٣) الفضلي ، ص ١٤١ .
- (٤) نفسه ، ص ٣٤ ، ولم يذكر عنها معلومات بيلوجرافية .
- (٥) طبع " السهل " مرة أخرى في عصر مصنف محمد كامل بركات ومشرته وزارة الثقافة المصرية سنة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ولم يشر المؤلف إلى نشره في مكة المكرمة وهي أول نشرة له ، ثم نشر المؤلف نفسه شرح السهل لابن عقيل بنسوان : المساعد على تسهيل الفوائد في مركز البحث العلمي والتراث الإسلامي بمكة سنة ١٤٠٠هـ في أربعة مجلدات .
- (٦) تهذيب الصحاح ، ص ١٢
- (٧) الموضوع السابق
- (٨) الموضوع نفسه ، ص ١٩
- (٩) الموضوع نفسه ، ص ١٩ ، ٢٠
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢
- (١١) المرجع السابق ، ص ٢٤
- (١٢) الموضوع السابق .
- (١٣) المصدر السابق ، ص ٣٦
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٥٧
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٥٩
- (١٦) الخوهري ، الصحاح ، تحقيق : أحمد عبدالغفور عطار ، القاهرة ، مطب دار الكتاب العربي ، سنة ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م ، ١/ ١٧٠ .
- (١٧) تأرجحت هذه المقدمة بين الطباعة مستقلة والطباعة مضافة إلى معجم الصحاح ، فقد صدرت أول مرة على الأرجح سنة ١٣٧٥هـ إذ لم يذكر لها تاريخ نشر ، ولكننا ألدنا ذلك من إهداء العطار هذه المقدمة إلى الشيخ سليمان الصنيع ، والنسخة محفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود ، وتاريخ الإهداء ١٣٧٥/١١/٢هـ - ١٩٥٦/٦/١١م ، وتاريخ كتابة المقدمة ٦ رجب سنة ١٣٧٥هـ / ١٨ فبراير سنة ١٩٥٦م ، وكان النشر على حساب حسن

شريتلي في مطابع دار الكتاب العربي بمصر ، وجاءت في ٢٨٢ + ١ صفحة مرودة بفهارس للموضوعات والأعلام والطوائف والقبائل والأسم والأجناس ، وفهرس للأماكن والبلدان ، وآخر للكتب الواردة في أثناء البحث ، وفهرس للمراجع ، وكانت الفهارس من إعداد فنية أمين . ثم طبعت مع الكتاب الذي انتهت طباعته في ١٢ ربيع الأول سنة ١٣٧٧هـ كما جاء في ختام الجزء السادس منه ، وصدرت هذه المقدمة مفصلة أيضاً بعد ذلك ، ثم أعيد طبعها في دار العلم للملايين في بيروت سنة ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م في ٢٢٤ صفحة ، ثم طبعت مع الصحاح في دار العلم للملايين سنة ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، وجميع الطباعات التي أعطيت الطبعة الأولى خلت من الفهارس سوى فهرس الموضوعات .

(١٨) سبق أن ذكر في مقدمة تحقيق تهذيب الصحاح أنها نسخت سنة ٦٨٦هـ وأن رقمها ٧٩ لغة.

(١٩) نُشر أولاً في جريدة الجزيرة (شعبان ورمضان ١٤٠٥هـ / مايو - يونيو ١٩٨٥م) ، كما نُشر في مجلة العرب مج ٢١ (١٤٠٦ - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ - ١٩٨٧م) من ص ٥٠٣ ، ٦٢٦ ، ٧٥٣ ، ومج ٢٢ (١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م) من ص ٨٧ و ٢١١ .

(٢٠) العرب ، مج ٢١ ، ص ٦٢٦

(٢١) المبالغة ، عاون . ليس في كلام العرب لأبي حنيفة ، موازنة بين طبعين ، مجلدة بجميع اللغة العربية بمشعل ، مج ٤٩ ، ح ٢ ربيع الأول ١٣٩٤هـ / نيسان (أبريل) ١٩٧٤م ، ص ص ٤٢٦ - ٤٣٥ .

(٢٢) نفسه .

(٢٣) نفسه .

(٢٤) نفسه ، ص ٤٣٠ .

(٢٥) نفسه ، ص ٤٣١ .

(٢٦) انظر مثلاً : الطبعة الأولى ، الصفحات التالية : ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٩٠ (نق)

(٢٧) ط ١ ، ص ٩٢ ، وانظر أيضاً ص ١٦٥ في مثل آخر .

(٢٨) مقدمة الصحاح ، ص ١٢١ .

(٢٩) الموضوع السابق

(٣٠) مقدمة الصحاح ، ص ١٥ .

(٣١) ليس في كلام العرب ، ط ٢ ، مقدمة الطبعة الأولى ، ص ١٨



حماسة أبي تمام :
قراءة في شاعرية الاختيار

ARCHIVE

عبدالقادر الرباعي

الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه⁽⁴⁾ أبو تمام . وقد عزا بعض الدارسين ذلك لأسباب . منها أنها ألفت على نحو لم يعهد في المختارات من قبل ، فهي ميوبة ، وتحتوي مقطعات قصيرة لا قصائد طوال وتختص بشعر المغمورين والمقلين⁽⁵⁾ .

الحماسة صنفت الشعر المختار وجعلته في عشرة أنواع ، وقد سمي كل نوع باباً . والأبواب هي : الحماسة ، والمراثي ، والآداب ، والنسيب ، والهجاء ، والأضياف ، والمديح ، والصفات ، والسير ، والنعاس ، والملح ، ومذمة النساء . كانت محاولة أبي تمام هذه " أول محاولة في هذا الباب ، لأن تصنيف المجموعات القديمة كان يتم عشوائياً ، دون أن ينظمها أي صابط إلا الاختيار الجيد " (٦) .

أنجز أبو تمام مهمته في الحماسة دون أن يفتح عن دوافعه ،
وأسباب مزاجته غيره في عمل ليس من اختصاصه ولم يكلفه فيه أحد
من الخاصة . إنه بعمله ذاك ، قد فتح باباً واسعاً للتأمل والجدل ، تماماً
كما كان الحال في شعره المشكل الذي استدعى تأويلاً وجدلاً . لقد
أضفى هذا الاختيار غموضاً ، كغموض شعره اغتاج قراءة في العمق
تلاحق أبعاده وغاياته .

لا اظنني متجاوزاً إذا وصفت خلفية اختيار الحماسة بأنها نص غائب يحتاج - ككل النصوص العميقة - كشفاً وجلاءً . فالنصوص الهامة ، والآثار الكبيرة هي وحدها التي تتطلب - كما قيل: " قراءة متميزة تتجاوز النصوص عليه ، والمنطوق به ، ولهذا فإن مهمة القارئ - الناقد أن لا يؤخذ بما يقوله النص . مهمته أن يتحرر من سلطة النص لكي يقرأ ما لا يقوله ، ولكن انطلاقاً مما

يقوله ، وبسبب ما يقوله ؛ فالتص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره
المؤلف ، وما لم يخطر له ^(٧) تلك هي المفارقة : " أن أسعى إلى التحرر
من النص به وله ^(٨) .

وبناء على هذا سأنتقل ، لفهم صنيع أبي تمام في الحماسة من
الحماسة نفسها ، إلا أنني سأجاوزها لغيرها من مسائل ترتد إلى
إشكالية أبي تمام في عصره ، وما أثارته هذه الإشكالية من خصومة
واختلاف وصراع ، فأبو تمام لم يكن شاعراً عادياً يفعل الناس بشعره
حين سماعه أو قراءته ، ولكنه كان ظاهرة ينقسم الناس حوله . لعل في
نص أسئلة بعض الناس لعمارة بن عقيل عنه ، وفي نص إجابته ما
يوضح قيمة أبي تمام بصفته ظاهرة في عصره :

قيل : " قدم عمارة بن عقيل بغداد ، فاجتمع الناس إليه ،
وكتبوا شعره ، وسمعوا منه ، وعرضوا عليه الأشعار ، فقال بعضهم :
هاهنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طراً ، ويزعم غيرهم ضد ذلك
فقال : أنشدوني له ، فأنشدوه :

ولم تعطني الأيام يوماً مُسَكِّناً الذُّبَّهَ إلا بسوم مُشَرَّد

فقال عمارة : لله درّه . لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى
جميع من سبقه ، على كثرة القول فيه ، حتى لحب الاغراب ، هيم ،
فأنشده :

و طول مقام المرء في الحمي مُخلَقٌ لذيابيه فاعرب تتجدد
فإني رأيت الشمس زبدت بحمة إلى الناس ، إذ ليست عليهم بسرمد

فقال عمارة : كمل والله ، إن كان الشعر بمجودة اللفظ ،

وحسن المعاني ، واطراد المراد ، واستواء الكلام فصاحبكم هذا أشعر الناس وإن كان بغيره فلا أدري^(٩).

لقد أبرز نص هذا الخبر تناقضاً تاماً بين المتعصين لأبي تمام ، والمتعصين عليه^(١٠) ، وهو تناقض لم يعهد من قبل ، مما يؤيد كون هذا الشاعر ظاهرة حركت مجتمع الشعر ، واستقطبت أطرافه . كما سجل النص أيضاً حكماً واضحاً لعقيل كان في صف أنصار أبي تمام ، لكن مصداقيته تستند إلى ثلاث حقائق مهمة في مثله : أولاها : أنه صدر من طرف محايد لم يدخل لعبة الصراع الدائر بين المتخاصمين ، وثانيها : أنه صدر عن شاعر متمرس بالشعر ، عالم بأسراره ونصوصه ، لذلك اكتسب ثقة المهتمين به حتى سمعوا منه ، وكتبوا عنه . وثالثها : أنه صدر بعد سماع وتدبر . إن عقيلاً مثل في الخبر صوت متلقي غافل أثر فيه الصر المسموع فحمزه إلى أن ينطق بحكم نزيه على ما سمع ، أو مستقل لرسالة قرأها بعناية ، ثم سجل ترجمة للأثر الذي خلفته في نفسه وعقله . ولهذا كانت قراءته برينة وعادلة ، كما أنها لم تخل من تعليل يستند إلى فهم لطبيعة الشعر وأركانه . ويمكن القول أيضاً : إنه أوحى بالتشكيك في خصوم أبي تمام من خلال قوله : " وإن كان بغيره فلا أدري " .

وقد عزا أبو الفرج الأصفهاني ثلب بعض الناس له إلى طلب الرفع والرياسة ، قال : " وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط ، حتى يفضل على كل سالف وخالف ، وأقوام يعتمدون الرديء من شعره فينشرونه ، ويطوون محاسنه ، ويستعملون الفحة والمكابرة في ذلك . ليقول الجاهل بهم : إنهم لم يبلغوا علم هذا ، و تميزه إلا بأدب فاضل وعلم لائق . وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا

الدهر ، ويجعلونه وما جرى مجراه من ثَلَب الناس وطلب معانيهم سبباً للذوق ، وطلباً للرياسة^(١١).

من الواضح أن أبا الفرج يرى أن طلبهم ذاك مبني على أساس متهاوٍ لأنه لا يستند إلى قوة إبداع خاصة بهم ، وإنما إلى محاولة الخط من أصحاب هذه القوة الحقيقيين ، وهي محاولة ، إن انطلت على الجهلة فإنها لا تنطلي على النابهين . وهذا ما جرى لدعبل الذي كان كثير الخط من شعر أبي تمام ، فلم يعترف به شاعراً ، ولم يدخله في كتابه : كتاب الشعراء ، وكان يتهمه بالسرقة ، ويدعي أنه كان يتتبع معانيه ليسرقها . وحين وقف أحد النابهين على بعض ما ادعى أنه سرقه منه قال : " أحسن والله ... والله لئن كان أخذه منك لقد أجاد ، فصار أولى به منك . وإن كنت أخذته منه فما بلغت مبلغه ، ففضب دعبل والصرف^(١٢) "

اعتمد هذا الرجل في دفاعه عن أبي تمام ، كما فعل عمارة بن عقيل من قبل ، على مقياس الجمال الفني ، حين قرأ بوحي نصوحاً مبرودة أمامه ، وأطلق حكماً بعد تدبر ذوقه لمكونات جمال الشعر ، بقطع النظر عن أن حكمه ذاك سيرضي دعبلأ أو يفضيه .

لكن موقف الرجل - من ناحية أخرى - أظهر أن الساحة لم تكن مهياة دائماً لخصوم أبي تمام فحسب ، ولكنها كانت تفتح من أنصاره أيضاً . ومن هؤلاء علي بن الجهم^(١٣) ، وأبو دلف^(١٤) ، والحسن بن رجاء^(١٥) ، ومحمد بن عبد الملك الزيات ، وإبراهيم بن العباس الصولي^(١٦) ، ومحمد بن حازم الباهلي^(١٧) ، وغيرهم . وقد كان

يبدو أن المعركة كانت تعيش وتضاعل في وجدانه ، لكنه لم يشأ أن يدخل أرضها المكشوفة مباشرة ، وعلى نحو سافر كما كان دعبل يفعل . لقد جعل مساهمته فيها محصورة بما كان يقوله من شعر يصف فيه طبيعة هذا الشعر ، وطريقته في نظمه ، ويتعرض لمن يزاحمه ويخاصمه فيه من جهة ، وبالمختارات الشعرية التي كان يرهق فيها نفسه جمعاً وتبويماً ، كما هو شأنه في كتاب الحماسة من جهة أخرى .
ففي مدحه مالك بن طوق وصف قصيدته بأنها ابنة الفكر المهدب ، وبأنها كثيرة الأسلاب :

حملها ابنة الفكر المهدب في الدحى والهل أسود رقعة الجلباب
بكراتسوت في الحياة وتغنى في السلم ، وهي كثيرة الأسلاب
الديوان ، ج ١ ص ٩٠ - ٩١

وفي مدحه محمد بن عبدالملك الريات حملها مغربة في كل فهم غريب ، كما باعد بينها وبين استقائها من الكتب تعزيزاً لفكرة جدتها وغرابة معانيها :

حدها مغربة في الأرض آسفة بكل فهم غريب حين تعزوب
لا يسطي من جفير الكتب روتفها ولم تزل تسطي من بحرها الكتب
الديوان ١ / ٢٥٨

إنه في المثالين السابقين يؤكد ابتكاره لمعاني شعره ، وابتعاده عن التقليد أو استقاء الأفكار من الكتب التي دونها غيره ، بل يرى أن غيره يستقي من معانيه لملء كتبه ، لذلك رأى شعره كثير الاستلاب . وهذا ما صرح به في أمكنة كثيرة . من ذلك هذه الأبيات في هجاء محمد بن يزيد الأموي الذي سرق كتاباً فيه شعر لأبي تمام ، وسار إلى الممدوح وادعاه لنفسه :

الشاعر ، ومراعياً أهمية الموضوعات وترتيبها في فكره ووجدانه .
لأجل هذا ابتداء اختياره بموضوع الحماسة ؛ أي الشجاعة واكتساب
القوة الشخصية لمواجهة المشكلات الحياتية وهي كثيرة .

قد يعتقد أن لذلك سبباً اجتماعياً هو حاجة الخلافة زمن أبي
تمام إلى بناء الفرد بناء حريياً لما كانت عليه الدولة العباسية من
حروب مستمرة : بعضها داخلي ، وبعضها الآخر خارجي .

لا أريد أن أجادل في هذا ، وليس لي اعتراض كبير عليه ،
فقد كان غاية من غايات المختارات الشعرية في ذلك الوقت ، لكن ما
أريد توكيده هو أن لأبي تمام دوافع أخرى خاصة به . إنه كان يواجه
تحدياً شخصياً كبيراً اقتضى الحاجة إلى شجاعة عالية كي يعضي في
مشروعه التجديدي ، وتعمل مذهب تبييناً لطريقته الجديدة التي
قلقلت كثيراً من القوى فاستغفرت تدافع عن مواقفها الأدبية
والاجتماعية .

كان أبو تمام بحاجة إلى مثل قول تأبط شراً :

إذا المرء لم يحصل وقد جدَّ جدُّه أضاع وقاسى أمره وهو مديسر
الحماسة ، ج ١ ص ٧٤^(٢١)

إذ لما كان عازماً على أن لا يضع أمره ، وأن لا يقاسي
إدباره ، احتاج إلى أن يحتمل له بعد أن جد جدّه فسلك طريق المواجهة
مع التيار الفني السائد .

كما كان بحاجة لأن يتمثل قول عبيد بن ماوية :

لماسي لندوميرة مرة إذا ركبت حالة حافسا
الحماسة ، ج ٢ ص ٦٠٥

إذا المرء أولئك الفسوان فأوليه هواناً ، وإن كانت قريباً أو أصره
فإن أنت لم تقدر على أن تهينه فلنره إلى اليوم الذي أنت قادره
وقارب إذا ما لم تكس له حيلة وصمم إذا أيقنت أنك عاقره
الحماسة ج ٢ ص ٦٥٤

كان - ولا شك - يسمع نقداً لا ذعاً فيحتمل الأذى ،
ويصبر على المكروه ، لكنه يتحين ، في الوقت نفسه ، فرصاً للرد
الحاسم ، والردع الدافع الشافي . فقد تكون " الحماسة " واختياراته
الأخرى ، بما أحيط بها من أجواء غير عادية ، واحدة من تلك الفرص
التي كان ينتظرها للرد عى منتقديه ، وبخاصة رواة الشعر .. الذين
كانوا يعرفون تفسير الشعر القديم ، لافنية الشعر الجديد ، كما مر بنا
سابقاً.

لقد وصل في وقت من الأوقات ، إلى مقابلة الشر بالشر ،
وقد يكون ابتدأه الحماسة بأبيات قريظ بن أبيف التالية صدى لمثل
هذا الموقف الداخلي في نفسه . قال قريظ :

لو كنت من مازن لم تستبح إلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبان
قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحداناً
لكن قومي ، وإن كانوا ذوي عدد لبوا من الشر في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغيرة ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كان ربك لم يخلق خشيعة سواهم من جميع الناس إنسانا

المقابلة بين القوة / الضعف - كما تشير إليها الأبيات -
ليست خاصة بأهل قريظ ، وإنما هي موازنة إنسانية تتجاوز الجماعة
إلى الفرد . وتتخطى الزمان والمكان إلى اللازمكان . لهذا فإن أبا تمام
وجد نفسه في هذه الأبيات ، فهو إما أن يكون كأهل قريظ متساعجاً

يجزي ظالمه مغفرة ، والمسيئين إليه إحساناً ؛ فيبدو في عيونهم ضعيفاً
يغريهم ضعفه بالتمادي في ظلمه والإساءة إليه ، وإما أن يكون
كواحد من رجال " مازن " الذين كانوا يطهرون إلى الشر زراعات
ووحداً ؛ قهراً له ، وإبعاداً لأذاه .

وجد أبو تمام نفسه في جو مماثل لما كان عليه قريبط . وهو جو
مشحون بالعداوة ، يتطلب منه موقفاً وفعلاً عملياً . ولعل إعجابه
بفحوى الأبيات ، وجعلها بداية للحماسة ، يؤكد أن موقف القوة
شده إليه ، فعدا عازماً على أن يقابل الشر بالشر ، لكونه السلاح
الأمضى ، والأجدى ، والأردع .

ورد في الحماسة مقطوعات تعجد القسوة التي تأتي في زمانها
ومكانها الملائمين . فهذا الأخنس بن شهاب ، مثلاً ، يصف قومه بما
يتعاكس وقول قريبط السابق ، قال :

فله قوم مثل قومي عصاة إذا حملت عند الملوك العصائب
أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم ونحن حلما قيده فهو سارب
الحماسة ج ٢ ص ٧٢٨

لما لأخنس - خلافاً لقريبط - يعجب بقومه في قوتهم ،
وعزتهم وفخارهم في المجالس العالية ، كمجلس الملك ، كما يعجب
بهيبتهم في نفوس سواهم ؛ إذ لا يتجاسر أحد على التعرض لهم ، فإذا
كان الآخرون يقيدون فحول إبلهم خوفاً من أن تسرب في مراعي
الآخرين ، فإن فحول قومه مطلقة القيود ، تتجول فيما طاب لها من
الحقول ، إنها محمية بمهاية أصحابها .

هناك إشارات كثيرة توحى بأن أبا تمام اهتم بمواقف القدرة
والتحدي وإنصاف الذات ، وهو يختار شعر الحماسة ، و أهم تلك

المقطوعة الثالثة لأبي الغول الطهوي ، الذي يمدح فوارس صدقوا
ظنونه في شجاعتهم لأنهم - كما قال :

ولا يهزون من حن بـسيء ولا يهزون من غلظ بلـين
فتكـب عنهم درء الأعادي وداووا بالجنون من الجنون
الحماسة ج ١ ص ٤٠ - ٤٣

فالغلظة لا تقابل باللين ، ولكن بما يفوقها غلظة وخشونة ،
كما أن الجنون لا يداوى إلا بالجنون ، هذا هو منطق هؤلاء الفوارس
الذين تنكبوا درء الأعادي وشروهم . إن هذه التجارب الثلاث
تمائل وتجربة أبي تمام مع خصومه ؛ فالشر والجنون منهم لا يردعه
إلا شر وجنون منه .

من الملاحظ أن **الشراء الثلاثة كسروا** - من جانب آخر -
قاعدة عامة حين صيروا كلاً من الشر والجنون سلوكاً جميلاً بل نافعاً
عندما استخدم في الحالات التي استدعته . وكسر العادة العامة المألوفة
هو سلوك أبي تمام في شعره ، فهو نزاع إلى مثل هذا التجاوز
والتخطي.

إن أبا تمام كان - في الواقع - نزاعاً إلى التحرر من سلطان
القيود الخارجية أو القسر أو ما أشبه ذلك . كان يؤمن بأن "الإنسان
الذي يحيا تحت سطوة الضرورة ، ويزح تحت نير القسر ، لم يعرف
بعد معنى الحرية ... أما الإنسان الحر فهو ذلك الذي يعلم أن
الشخصية لا تكتسب إلا بالصراع والمجاهدة وأن تحقيق الذات لا يتم
إلا في ألم ومشقة ... وعندما تصل الذات إلى التحرر فعلاً من ..
عبودية فإنها عندئذ قد تستطيع أن تلو على نفسها وأن تصل بالتالي
إلى درجة الانتصار الروحي" (٢٣).

- ٣ -

إن الحماسة واختياراته الأخرى ، والطبيعة المخالفة للمألوف في شعره يمكن أن تكون تحقيقاً للتحرر الداخلي ، وانتصافاً للذات من أولئك الذين عمنوا أنفسهم حكاماً على شعره ، على الرغم من أنهم لا يملكون ما يؤهلهم لذلك . وإذا اعترف لهم بمعرفة ما في الشعر ، فإن معرفتهم هذه مقيدة برواية الشعر القديم ، وهم فيها لا يبذون أبا تمام بدليل اختياراته التي اعرفوا هم أنفسهم بتميزها ، بل إن له ميزة عليهم ؛ لأنه أضاف إلى ما يعرف ، أما هم فقد تسمروا عند حدود معرفتهم دون أن يحاولوا ، أو أن يسمحوا - على الأقل - لأمثاله بمحاولة إضافة جديد ما إلى القديم .

كان أبو تمام في معركة فاصلة مع نقاد عصره ، أصحاب اللوق العتيق الذي لا يعرفون ، ولا يريدون أن يعرفوا إلا طريقة واحدة في الشعر هي ما أسموه بشعر الطبع الذي ينشأ على صاحبه انشياً ، أو شعر الوضوح الذي يصل معناه إلى عقلك قبل أن تصل ألفاظه إلى أذنك^(٢٤) وشعر أبي تمام لم يكن من هذا ولا ذاك .

لقد قرأنا جميعاً قصة هذا الشاعر مع أبي العميل وأبي سعيد الضير اللذين كانا على باب عبدالله بن طاهر ، فلما سمعا مطلع قصيدة أبي تمام :

هن عوادي يوسف وصواحيه فزماً فقلماً أدرك النجع طالبه

قلداً بها أرضاً . وحين راجعهما أبو تمام فيها صاح أحدهما في وجهه - ويرجح أنه أبو سعيد - لقد شددت على نفسك ،

ولقليل نأي من حراسك جاشها فقلت اطمئنى ، أنضر الروعى عازبه

" صاح الشعراء بالأمير أبي العباس : ما يستحق مثل هذا الشعر غير الأمير أعزه الله . وقال شاعر منهم يعرف بالرياحي : لي عند الأمير أعزه الله جائزة وعدني بها ، وقد جعلتها لهذا الرجل جزاء عن قوله للأمير . فقال له : بل نضعها لك ، ونقوم بما يجب له علينا " (٣٠).

شعر أبي تمام الذي لم يعجب أبا العميش ، وابن الأعرابي وغيرهما من النقاد المتعجبين أشعل في نفوس هؤلاء جذوة الفن الجميل فاستقبلوه بحماسة بالغة ، وإعجاب عظيم .

نعم ! أبو تمام ، في عصره ، بحاجة إلى الحماسة قلدر ما كان جند الخليفة بحاجة إليها ، فهو فرد يصارع ، وحيداً ، تياراً كبيراً . كان يصارع النقاد اللغويين الذين لم يكونوا يعرفون ولا يعرفون إلا بطريقة القدماء . وكان يصارع أناساً ربوا على ذوق خاص وقف عند حدود القديم في الشعر أيضاً . وقف الصولي عند أسباب طعن أولئك النقاد على شعر أبي تمام فنسبه إلى معرفتهم بمعاني شعر الأوائل وجهلهم معاني شعر المحدثين فقال : " الإنسان عدو ما جهل " ومن جهل شيئاً عاداه . وفرّ العالمُ منهم ... من " لا أحسن " إلى الطعن ، وخاصة على أبي تمام ، لأنه أقربهم [أي المحدثين] عهداً ، وأصعبهم شعراً . وكيف لا يفر إلى هذا من يقول : اقرءوا عليّ شعر الأوائل ، حتى إذا سئل عن شيء من أشعار هؤلاء جهله ، وإلى أي شيء يلجأ إلا إلى الطعن على ما لم يعرفه ، ولو أنصف لتعلم هذا من أهله " (٣١).

ولذلك قال بعض الدارسين واصفاً نقد علماء العربية من اللغويين والنحويين للمذهب أبي تمام : " فهم لا يفضلون الشعر الجاهلي لأسباب فنية ، من جودة عبارة ، أو صدق إحساس ، أو جمال صورة ، أو غيرها مما يعنى به الناقد الآن ، وإنما يفضل مجرد المسبق في الزمن " (٣٢).

كان أبو تمام ، في صراعه العاتي مع أصحاب الذوق القديم ، يشعر أنه يحقق نجاحات كثيرة بين الناس ، على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية ، ذلك أنهم كانوا يتحولون سريعاً إليه بعد أن وجدوا فيه شخصية عصرهم المتحضر والمتقف . ف شعر أبي تمام يهدي الذات التي لم تعد بسيطة ترضى بالعاور ، وإنما أصبحت ، بالانفتاح على الثقافات والحضارات الأخرى . **تواقة إلى تحفيز الفكر والانفعال والخيال معاً ، وإلى الحركة عبر عالم من المتناقضات والمضادات المتآلفة في جدلية قولية و فعلية . وهذا ما كان شعره يوفره لها . لقد حقق ما قاله هيرمان هسه عن الشعر المدهش الذي يدع " عالماً جديداً تكون فيه الأشياء متنافرة ومتشابهة في الوقت نفسه " (٣٣).**

لكن تلك النجاحات لم تكن تقنع أبا تمام - على ما يظهر - فقد يكون أراد أن يصمد للنقاد ، حتى يكون قادراً على إقناعهم بأسلوبه ، أو - على الأقل - انتزاع الاعتراف به منهم أو من بعضهم؛ لذلك سعى بكل وسيلة ممكنة كي يصل إلى هدفه ، وما شعر الحماسة إلا وسيلة من هذه الوسائل التي قوى بها عزيمته وتصميمه .

كنا قد وقفنا عند شواهد من باب الحماسة في الشعر المختار، لكننا ، إذا انتقلنا منه إلى باب الرثاء ، وجدنا ما يعزز

مقصده . كان أبا تمام - مثلاً - كان يرى نفسه في ذلك النموذج من الرجال الذي رثاه العجيز السلوي ، فقال :

فسي قد قَدَّ السيف لا متضائل ولا رهل لئانه وأباهله
إذا جد عند الجد أرمائك جدُّه وذو باطل إن شئت أهلك باطله
يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً وكل الذي خَمَلته فهو حامله
الحماسة ج ٢ ص ٩٢٠

هذا هو أبو تمام : قد كالسيف ، لا يتضاءل ولا يوهل ، وهو يرضيك في جده ، ويلهيك في باطله أو مرجه ، بل قد يكون إلهاك عنده هو شحذ عقلك وفكرك ، واستثارة عاطفتك وانفعالك ، إنه يسرك مظلوماً لأنه ينتصف من ظلمه ، ويرضيك ظالماً لأن ظلمه نوع من الانتقام لنفسه ، فهو قادر على أن يؤدي أمانة حمله بعد أن نشأ على العزم والحزم قبل أن يعمد إلى تنشئة غيره . استمع إليه يقول في عتاب عياش بن هبة :

أجر الفراسة من فرسي إلى قدمي ومنها حيث لا عثر ولا دحض
تنبئك أنسي لاهيابة ورع عن الخطوب ولا جثامة خرص
الديوان ج ٤ ص ٤٦٥

إنه يتحدث عياشاً أن يجد فيه ، بعد تفرسه إياه من أعلى لفته إلى أدنى نقطة في قدمه ، نقیصة من ضعف أو خور . وهذا تحدي الذي يعلم أن عزيمته تسير به إلى هدفه دون عثار أو نقص لنيته وفعله (دحض) . فعلى الرغم من أن السهام ترميه من كل جانب ، وتحاصره محاصرة الخطوب له ، فإنه لم يتهيبها ، ولم يفزع منها . ثم إنه لا يقعد عن العمل الجاد قعود الجثامة (النزوم) الكسل ، ولا يرضى أن يكون كالخروص الذي لا يرجى نفعه ، ولا يخاف شره . لذلك جاز له أن يفتخر بنفسه وشعره من مثل قوله :

لا ذنب لي غير ما سويت من غرر شرقاً وغرباً وما أحكمت من غفدي
نشر يسير به شعر يهذه فكر يجول بحال الروح في الجسد
الديوان ج ٤ ص ٣٣٦

فهذا الشعر المذهب بالفكر السائر شرقاً وغرباً صير له سوراً
من الرجال المعجيين به ، المدافعين عنه كل متطاول عليه من الشعراء ،
كما قال للشاعر عتبة بن أبي عاصم مهدياً :

سر أين شئت من البلاد فإن لي سوراً عليك من الرجال يخندق
ولصائدأ تسري إليك كأنها أحلام رعب أو خطوب تُرَقِّق
من شاعر وقف الكلام ببابه واكث في كنفني ذراه المنطق
الديوان ج ٤ ص ٤٠١

وهو الشعر نفسه الذي كان بسببه يقول للنقاد ما قاله
العباس بن مرداس أو معاوية بن مالك معود الحكماء - حسب
الاختلاف في الروايات :

فإن ألك في شراركم للبلأ فإني في خيركم كثر
الحماسة ج ٣ ص ١١٥٣

كأنه يستحضر ، من خلال الاستشهاد بالبيت الفنتين اللتين
انقسمتا حول شعره : فنة تحط منه ، وفنة تجله . لكن البيت - من
جهة أخرى - يضعه في موقف الائق الذي يعطي جزاء موازياً
لوقفهما منه: فهما بين " شرار " يستقلونه ، و " خيار " يكبرونه .
جاء استحضاره هذا بتأثير من فحوى بيت قيل ، أساساً ، للفخر
بالذات أمام أعداء الداء . ولما كان الموقفان متشابهين ، فقد غدا
التعبير عن أحدهما يشير بصمت إلى الآخر ، فأى ناقد خصم للشاعر
سيدرك لدى قراءته هذا البيت ، الذي اختاره أبو تمام بعناية من
القديم ، أنه ضمن الفنة الأولى .

- ٤ -

لعل هذا يخدم هدف أبي تمام بطريقة صامتة أيضاً : فخصومه كانوا ينفرون من الإقبال على شعره ، كما جاء في الوساطة " فإذا سمعت قول أبي تمام ... فاسدد مسامعك ، واستعش ثيابك ، وإياك والإصغاء إليه ، واحذر الالتفات نحوه ، فإنه مما يصدىء القلب ، ويعمي ، ويطمس البصيرة ، ويكد القرحة " (٣٤) ، لذلك قدم لهم ما يصف موقفهم وموقف الآخرين منه عن طريق الشعر القديم الذي ينقون به بدلاً من تقديمه بشعره الذي ينفرون منه ، كي يضمن أن رسالته الصامتة قد وصلت إليهم وأدركوا فحواها .

ربما كان أبو تمام يؤمن بالعمل الصامت فعلا : ذلك لأن مثل هذا العمل أبلغ كثيراً من الكلام المثير الذي لا طائل من ورائه ، كما ورد على لسان عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي في رثاء رجل :

وانخفا بالصمت رجس جوابه فابلق به من ساطق لم يحاور !
الحماسة ج ٢ ص ٨٧٩

هذا ، وإنني لا أشعر بالمبالغة حين أقول : إن شعر الحماسة كله ، إن هو إلا سلاح أبي تمام الصامت في رده على النقاد المردلين لشعره ، والمقاومين لأسلوبه التجديدي ذلك . قد تسألني : كيف كان ذلك؟ وأجيبك مطولاً بالآتي :

إنني أعتمد في رأيي هذا على أساسين متلازمين أولهما نفسي ، وثانيهما عملي .

أما النفسي فهو زعزعة قوة الخصم بانتزاع سلاحه المبهور به . وسلاح النقاد زمن أبي تمام علمهم بأشعار العرب القدماء ، وروايتهم

له، وتصنيفهم فيه . فإذا ما جارا هم أبو تمام في ذلك ، فإنه يصبح مثلهم : عالماً بأشعار العرب ، وروايتها ، وتصنيفها ، وتبويبها . وإذا ما تفوقت اختياراته على ما اختاروا ، تغدو له ميزة عليهم ، وهذا ما حققه فعلاً ؛ فقد أثبت عن طريق الحماسة قدرة فائقة على الانتخاب . يقول المرزوقي " وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال ، ولا من الشعر المردد في الأفواه الخجيب لكل داع بل اعتسف في دواوين الشعراء : جاهليهم ، ومخضرمهم ، وإسلامهم ، ومولدهم ، واختطف منها الأرواح دون الأشباح ، واقوف الأثمار دون الأكمام ، وجمع ما يوافق نظمه وبخالفه ، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه ، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه ... وحكى الصولي أنه سمع المبرد يقول : سمعت الحسن بن رجاء يقول : ما رأيت أحداً قط أعلم بحيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام " (٣٥) .

والظاهر أن المعركة الصامتة التي أثارها أبو تمام قد وصل أوارها لأعدائه . وحين أحسوا بخطرها المقبل عليهم ، وبتأثير أسلحتها الحادة فيهم ، أعدوا لها العدة التي توقف حركتها ، دفاعاً عن آرائهم ، وأقواهم السابقة في شعره ، ولما لم يستطيعوا التشكيك في الحماسة ، ولا في الشعر المروي فيها ، عمدوا إلى أن يوازنوا بين هذا الشعر وشعر أبي تمام نفسه . وقالوا في هذه الموازنة أقوالاً وصلت إلى من جاء بعدهم فرددها حتى غدت من المسلمات في بعض الأوساط العلمية قديماً وحديثاً .

ويمكن حصر قواعد تلك الموازنة في قاعدتين التين :

أولاهما : أن شعر الحماسة كان مرجعاً اعتمده أبو تمام في سرقة المعاني . جاء في الموضح نص منسوب لابن المعتز يقول فيه : " ولما

نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار ، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك ، فطوى ذكره ، وجعل بعصه عدة يرجع إليها في وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجهها ، ويقتنعوا باختياره ؟ فطوى عليهم سرقاته ^(٣٦).

فابن المعتز في هذا القول شوه فضل أبي تمام في الحماسة حين اتهمه بطي بعض محاسن الشعراء ليكون الشعر المطوي ذخراً لسرقاته ، وقد اتهم أبا تمام في أخلاقه أيضاً حين جعل ذلك العمل منه مذبذباً كي يخدع الناس فيلبيهم بما اختار عما طوى .

لقد نحا الأمدى هذا النحر ، فحين عدد كتب المختارات لأبي تمام ربط ذلك بكثرة سرقاته منها . قال " فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، وأنه اشتغل به ، وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، وإنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ، ولا إسلامي ، ولا محدث إلا قرأه ، وطالع فيه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها ، على كثرتها " ^(٣٧).

وأشير هنا إلى ما قاله محمد مندور رداً على هذا الجانب من التهم التي وجهها الأمدى وابن المعتز وغيرهما لأبي تمام . قال : "والذي نظنه هو أن دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك لأمرين : ١ - قيام خصومة عنيفة حول هذا الشاعر . ٢ - ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام : إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً وأصبح إماماً فيه ، لم يجد خصوم هذا المذهب ميلاً إلى رد ذلك الادعاء خيراً من أن يحشوا للشاعر عن سرقاته

ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً ، وإنما أخذ عن السابقين ، ثم بالغ وأفرط^(٣٨).

وأضيف عليه ، رداً للتهمة ، فأقول : إذا ما مدّ أي منا خياله بمثل ما فعل كل من الأمدي وابن المعتز ، فإنه قادر على أن يأتي بدليل يدفع أكثر ما ذهب إليه ، ويثبت عكسه تماماً ؛ فلو كان أبو تمام ينوي سرقة الشعراء المتقدمين عليه لما نشر كل ما عرفه من شعر ، في هذه المختارات المتعددة التي سردها الأمدي - وليس مختاراً واحداً كما في النص المنسوب لابن المعتز - لكن في حرصه على إذاعة ذلك الشعر دلالة أكيدة على نيته وضعه أمام الناس عامة ، والنقاد اللغويين خاصة ، كي يقارنوا ، بالعدل ، بينه وبين شعره ، وليحكموا ، بعد ذلك ، على أن شعره بريء مما يدعون .

لعل الجور الذي أحاط بالحمامة و بقية المختارات يؤيد ما ذهبنا إليه ؛ فقد جاء أن هذه المختارات اختيرت بعد تهمة صريحة وجهها إليه كل من أبي العميثل وأبي سعيد الضريو حينما نظرا في قصيدته السابقة الذكر في عبد الله بن طاهر فلم يجدوا فيها - حسب أقوال خصوم أبي تمام - شعراً جميلاً سوى بيتين مسروقين هما :

وركب كأطراف الأسماء عرسوا على مثلها والليل تسطو غياهه
لأمر عليهم أن تتم صدوره وليس عليهم أن تتم عواقبه^(٣٩)

فأبو تمام الذي ألح على جودة معانيه ، إذا كانت معاني غيره ملبسة تشقى بها الأسماع :

وجديدة المعنى إذا معنى التي تشقى بها الأسماع كان ليسا

الدوان ج ٢ ص ٢٧٣

وعلى عذرية شعره :

ونحو قول اسحاق هذا : " ما أخبر به المظفر بن يحيى ، قال :
نظر يعقوب الكندي في شعر أبي تمام فقال : هذا رجل يموت قبل
حينه ، لأنه حمل على كيانه بالفكر ، قال : ويقال : إن أبا تمام مات
لنيف وثلاثين سنة^(٤١) .

المفارقة الساخرة المؤلة التي عاشها أبو تمام بين ما يبذله من
جهد فكري تحقيقاً للاستقلال الذاتي في شعره وما يسمعه من تهمة
تنسب ذلك الجهد إلى غيره ، أدت به إلى إحباط كبير تولد عنه توتر
نفسي حاد ، مما حفزه إلى استجابة غاضبة تعيد ، لا شعورياً ، إلى ذاته
توازنها . وقد كانت القوة الزمنية بين الصدمة التي تلقاها على باب
عبدالله بن طاهر في خراسان ، واحتيازه أشعار الحماسة وغيرها في
همدان ، كافية لتعقل مشاعره الغاضبة ، وللانتقال من الألم إلى
العمل ، أو ما يسميه علم النفس " بالاستجابات البديلة لحماية
شخصيته ، وإرضاء دوافعه الانفعالية ، أو محاولة تغيير الواقع حتى
يصبح مقبولاً ومحملاً^(٤٢) .

كأنني به كان يتمثل بعض أقواله ، مثل بيته التالي :

وإذا تشاجرت الخطوب قريبها جدلاً يقل مضارب الأعداء
الدوان ج ١ ص ٣٨

وربما شاقته الأبيات التي تجسد موقفه ذاك فتحمس لاختيارها
كمثل قول بغثر بن لقيط الأسدي .

وإذا حُمِلت على الكريهة لم أقل بعد العزيمة ، ليتني لم أعمل
الحماسة ج ٢ ص ٦٩٤

أليست المفارقة العجيبة ، التي تحدثنا عن تلوقه مرارتها ،

الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر متضادة ، أهمها :
المقارنة بين الصيف / والشتاء . لكنها مقارنة استقطابية ، حيث تجمع
عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة . يمكننا بعد قراءة
هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر ،
وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه . ذلك أن الشتاء يمثل /
والصيف جود . وهذه حالة مخالفة للمنطق العام ، ولنتطرق أبي تمام
نفسه في قصيدته " الربيع " التي يقول فيها :

زلت مقدمة الصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى الصيف هشاماً لا تنمر

الديوان ج ٢ ص ١٩٩

فالربيع والصيف مدانان للشتاء في تلك القصيدة ؛ إذ لولا
عطاؤه وجوده لما وجدا ، ولما نال الناس الخير ، وتمتوا بالجمال
فيها^(٤٤).

ولكن هذا لا ينسحب على حالة الشتاء هنا ؛ فالشتاء قصاد أي
شوك دائم التخز ؛ بل هو وحش مقوس يهاجم بانياب عصل ؛ لذلك
نرى الأرض - وهي أرض الشاعر - غضبي ، والخصي - حصاه -
قلق ، والأفق - آفقه - تتأطح فيه الرياح الباردة الجافة في قتال هو
النكبة الحقيقية للشاعر .

فالشتاء في خراسان ، إذن ، جلاب النكبات له ؛ فقد أحدث
انقلاباً في حياته ، حيث أصبحت معه ، تردد بين زمنين متقاطعين ،
الماضي الذي كان يمد له يماه بالمعروف / والحاضر الذي غدت يسراه
تطوي كل معروف كان له ، لذلك أحس أن العدل في داخله يوجب
عليه أن يبكي الصيف - زمنه الماضي . فقد كان بالنسبة له كالشباب
مرحاً وحيوية ، وكالدهور والفرل جلاً ونشوة .

لقد محا الشتاء في خراسان كل جمال لصيفه ، فلم يبق له رسماً ولا ظللاً ، كما لم يخلف من آثاره ثوباً قشياً ولا خلقاً . إن هذه القراءة تشير إلى أن ذاك الشتاء القاسي كان رمزاً لصدعة الشاعر في خراسان ، فهو - بالنسبة له - الحاضر المر البخيل ، الذي ذكره بماضيه الناعم الكريم في العراق . وقد يؤيد هذه القراءة سلوك أبي تمام حين دخل على عبدالله بن طاهر وألقى القصيدة المشككة بين يديه . يقال : لما فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار ، فلقطها الغلمان ، ولم يمض منها شيئاً فوجد عليه عبدالله وقال : يرفع عن برئي ، ويتهاون بما أكرمه به " ١٩ (٤٥) .

الواقع أن أبا تمام لم يرفع عن بره ، ولم يتهاون بما أكرمه ، ولكنه كان في موقف يتطلب ثورة من نوع ما تحقيقاً للذات المكلومة . وما تركه العطية للغلمان دون أن يفكر بغضب ابن طاهر إلا رسالة تعبر عن رفض للمعيار النقدي الجائر الذي طبقه قيماً خزانة الكتب في بلاط ابن طاهر على شعره . وربما شجعه على ذلك إقبال الشعراء ، الذين سمعوا القصيدة عليه ، وتهللهم لشعره ؟

كما يؤيد قراءتي هذه للأبيات السابقة تمة القصيدة في الأبيات التالية :

إن يَسُرَّ اللهَ أمراً الثمرت معه	من حيث أوردت الحاجات والأمل
لما صلاحي إن كان الصلاء بها	جَمَرَ الغضا الجزل إلا السيرُ والإبل
المرحباتك ما أرغمت أنفها	والهادياتك ، وهي الشُرُذ الضلل
إذا تظلمت من أرضٍ فمُلت بها	كانت هي العز ، إلا أنها ذُلُّ

الدوان ج ٤ ص ٥٢٨ - ٥٢٩

فالأبيات تشير إلى أن لا حل لمعضلته في خراسان إلا في الرحلة

خارجها . وهي رحلة يصلى فيها السير والإبل تيمناً بإبراق الحاجات والآمال وإثمارها ، ويتخلص من صلاء حجر القضا الجزل رمز الحنية والفشل اللذين مني بهما في ذلك المكان . لكن اللافت للنظر في هذه الأبيات وصفه للإبل ، فهي تسعفه على الارتحال من أرض ظلم فيها وانفصل ما بينه وبينها ، لذلك كانت توفر له العزة مع أنها ذليلة ، وترضيه على الرغم من إرغامه أتفها ، وتهديه ، مع أنها شرود وضالة.

الا يمكن أن تكون هذه الإبل نقيصاً مناسباً لأولئك النقاد الذين تناولوا عليه دوغما علم ولا نفع ، فلم يرضوه ، ولم يهدوه؟^(٩٦)

ويمكن بنا أن نختم هذا الجانب من تتبع النقاد لسرقات أبي تمام بما يقوله الصولي . قال : " ولو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوحب أن يصرف عن أبي تمام ، لكثرة بديعه وإخراجه وإكثانه على نفسه . ولكن حكم النقاد للشعر ، العلماء به ، قد قضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظاً أو جمعاهما ، أن يجعل سبق لأقدمهما سناً ، وأولهما موتاً ، وينسب الأخمد للمتأخر ، لأن الأكثر كذا يقع "^(٩٧).

أما القاعدة الثانية التي اعتمد عليها النقاد في موازنة شعر أبي تمام بشعر الحماسة فتعلق بمذبه الشعري ، وطريقته في نظم الشعر . قال المرزوقي : " وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره ومفارقته ما يهواه لنفسه . وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده . فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير . ويقول ما يقول من الشعر

بشهوته والفرق بين ما يشتهي ، وبين ما يستجد ظاهر ، بدلالة أن العارف بالبز قد يشتهي أنس ما لا يستجده ، ويستجيد ما لا يشتهي أنسه . وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الاستجادة والاشتهاء^(٤٨) .

يفرق الموزوقي هنا بين أبي تمام المصنف ، وأبي تمام الشاعر ،
 جاعلاً تصنيفه واختياره شعر غيره مستنداً إلى " الجودة لا غير " ،
 وقوله الشعر محكوماً " بشهوته " لا غير . لا أريد أن أجادل في
 إمكانية إعجاب الشاعر بأصناف من الشعر الجميل حتى لو كانت
 مختلفة أو متباينة مع شعره . فقد حدث هذا مع أبي تمام حين استجداد
 شعر ابن أبي عينية الذي يختلف أسلوبه اختلافاً واضحاً مع أسلوب
 أبي تمام^(٩) .

يبدو أن منطقة الإعجاب من الشاعر عبر منطقة إنتاج الشعر .
والأمر - على كل حال - لا يحتاج إلى نقاش طويل مادام أمراً عاماً
لدى البشر جميعاً ، ومنهم الشعراء . لكن المرزوقي عزز هذا القول
بقول آخر أكثر اقرباً من الحكم على طبيعة شعر أبي تمام ، مقارنة
بشعر الحماسة فقال : وقلت : إن أبا تمام معروف المذهب فيما
يقرضه ، مألوف المسلك لما ينظمه ، نازع في الإبداع إلى كل غاية ،
حامل في الاستعارات كل مشقة ، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من
الصنعة . أين اعتسف وماذا عثر ، متغلغل إلى توعر اللفظ ،
وتغميض المعنى ، أتى تأتي له وقدر . وهو عادل فيما انتخبه في هذا
المجموع عن سلوك معاطن ميدانه ، ومرتب ما لم يكن فيما يصوغه
من أمره وشانه ، فقد فليته ، فلم أجده فيه ما يوافق ذلك الأسلوب
إلا اليسير (٥٠) .

وكان غير المرزوقي من النقاد قد التقطوا قوله هذا ، وفهموه على أنه تفضيل لشعر الحماسة على شعر أبي تمام فقالوا : " إن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره " ^(٥١) ، وقد يندرج في هذا ما روي على لسان كاتب الحسن بن رجاء من أنه رأى في أبي تمام " رجلاً عقله وعلمه فوق شعره " ^(٥٢) .

لكن الأمر في الحماسة له العكاس آخر مختلف تماماً عن أبي تمام . وهنا يبرز الأساس الثاني المساند للأساس النفسي الذي ارتكن إليه أبو تمام في سلاحه الصامت ضد خصومه من النقاد : أعني الأساس العملي الذي كنت أشرت إليه سابقاً .

إن الحماسة - كما تبين لي بعد قراءتها ، وبعد مراجعة مذهب أبي تمام - إنما جاءت لخدم هذا المذهب في مسعى عملي ناجح ، ولكن تحقيق هذه الخدمة أنجزت بنفس أسلوب الشاعر السابق ، وهو العمل الصامت .

- ٥ -

مذهب أبي تمام - كما نعلم - حقق كسراً للحدارج ، والعادة ، والمألوف من النمط الشعري الذي سمي بعمود الشعر العربي . فقد كان عمود الشعر هذا يشترط في بناء الشعر " شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ... ومناسبة المستعار للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما " ^(٥٣) .

وهذه الشروط تعتمد ، في اقتران الألفاظ ، وتشكيل الصور ، على المقاربة المنطقية ، والمقايسة العقلية ، والطريقة المعهودة والمتوارثة .

ولذلك قال الأحمدي : " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله . أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لاتقة بالشيء الذي استعيرت له ملاحظة لمعناه " (٥٤) .

أما أبو تمام فنناقض ذلك كله في معظم شعره واعتمد المخالفة بين الألفاظ بدلاً من المناسبة ، والمباعدة عوضاً عن المقاربة ، وأقام المشابهة على المنافرة لا على الملاءمة ، وكان في ذلك كله يعتمد على خياله الذاتي ، الذي هدم به الأشياء ، وبعثرها ، ثم أعاد لها من جديد ، وبنها على هيئة مثيرة ومدهشة ، ارتضاها ذوقه ، وارتاحت لها مشاعره . كان في ذلك **يعبر بصدق عما يحس به** ، ويفكر فيه ؛ لهذا جاءت هذه الصور بعيدة الاستعارات غريبة التركيب ، فكان ابن عصره الذي تطلب " تطوراً في الأشكال البلاغية ، والوسائل الفنية ، عما كانت عليه في الشعر الجاهلي " (٥٥) .

لكن الإنسان بكل ما أوتي من نعم أو نقم كان محور استعاراته الدائم . كل شيء في شعر أبي تمام شخص وجسم (٥٦) ، على خلفية إنسانية تعج بالحياة ، والحركة ، والفكر ، والعمل . من ذلك قوله مادحاً :

أوطأت أرض البخل منها غارة تركت حيزون الحادثات سهولا
الديوان ج ٣ ص ٧١

فقد عبر عن كرم مملوحة تعبيراً مستعاراً من جو المعركة ، إذ جعل للبخل أرضاً يظنوها البطل بغارة حتى يذلل الحادثات فيحول

اليأس الأزمني محل القاعد إذ ليس جدي في الجلود بمساعد

الدويان ج ٢ ص ١٥١

وَلَيْتَ مَا ظَلَمَ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا وَأَنَارَ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مَظْلَمٍ

الدويان ج ٣ ص ٢٤٨

فهذا دواء الداء من كل عالم وهذا دواء الداء من كل جاهل

الدويان ج ٣ ص ٨٧

وأدخل إلى شعره القياس الفلسفي ، أو الصورة النامية^(٥٧) كما يمكن أن تسمى . ومن ذلك :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حمود

ما كان يعرف طيب عرق العود

لولا اشعال النار لهما جاورت للحامد النعمى على الحمود

الدويان ج ١ ص ٣٩٧

رأى البخل من كل فظيها لعافه على أنه منه أمر وأفطع

ولكنه في الشمس والهدر أشنع

الدويان ج ٢ ص ٣٢٧

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

وحينه أبداً لأول منزل

الدويان ج ٤ ص ٢٥٣

هذه النماذج وأمثالها ترفع من قيمة الاستعارات البعيدة ، والطباق ، والاختلاف ، والتناظر ، والجسد ، والجناس ، والإيقاع ، مما لم يكن مألوفاً لدى النقاد الذين وقفوا في وجه هذا الشاعر يحاولون ردعه بكل ما لديهم من أسلحة ، وكانت أسلحتهم كثيرة ، وقاتلة ، فكثير منهم كانت له قوة تأثير إلى الحد الذي إن قال كلمة سوء في

شاعر محاذره، وأكسد شعره ، لذلك كان الشعراء يسترضونهم ، أو يحاولون إقناعهم بطرائقهم وأساليبهم . مثال ذلك ما رواه الأصمعي من أن ابن مناذر قال لخلف الأحمر : " إن يكن امرؤ القيس والنابعة وزهير ماتوا ، فهذه أشعارهم باقية ، فقس شعري إلى شعرهم ، قال : فأخذ صحيفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه " (٥٨).

إن القوة التي كان يتمتع بها خلف وأمثاله هي التي أتت بالرد العنيف على ابن مناذر الذي تجرأ وطلب أن يقاس شعره المولد بشعر القدامى الذي لم يكن أولئك النقاد يعترفون بغيره حتى لو أعجبهم . فقد أشد رجل ابن الأعرابي " شعراً لأبي نواس أحسن فيه ، فسكت ، فقال الرجل : أما هذا من أحسن الشعر " قال : فقال : بلى ، ولكن القديم أحب إلي " (٥٩).

إذن . كان أبو تمام مدفوعاً ، لأن يمتلك سلاحاً قوياً يذود به عن نفسه إن أراد المواجهة والصمود . نعم ، كان لاختياره أشعار الحماسة وغيرها من الاختيارات رادع نفسي كبير كما ذكرنا سابقاً . لكنه - كما يبدو - لم يكن كافياً إلا إذا كان كثير من الشعر المختار في الحماسة خاصة يخدم مذهبه الشعري . إن هذا يحفزنا لأن نقرأ شعر الحماسة ونحن نتمثل طريقة أبي تمام الشعرية حتى نكون قادرين على المقارنة بين الأسلوبين أو الطريقتين .

لقد قرأت شعر الحماسة كله ، ووجدت أن أبا تمام ربما لم يختر هذا الشعر بعفوية ذاهلة ، إنني أستخدم كلمة (ربما) هنا لتتسجم مع اللغة العلمية الحذرة . ولو منحت نفسي التحرر من صرامة العلم لاستعملت أكثر الألفاظ جرماً وبقيناً وقلت : إن كل بيت في

الحماسة مختار يامعان و تدبر : لأن الشاعر كان في وضع يحوجه إلى قاعدة فنية يركن إليها في أسلوبه . قد يكون التفاته ، وهو يختار الشعر ، إلى المنطقة التي قل التفات النقاد إليها - وهي شعر الشعراء المغمورين - دليلاً مثيراً يقود إلى فهم دوافعه .

كأنه أراد أن يقول لأولئك النقاد المبهورين بعلمهم : إني أعلم فرق ما تعلمون . إنكم تعلمون من الشعر ما وجدتموه مقروناً بأسماء كبيرة ، أو بأعلام مشهورين كأصحاب المعلقات ، وبعض شعراء القبائل ، وما شاكلهم لكنكم تنسون أن في الساحة آخرين كثيراً لا يقلون عن تعرفون جودة شعر أمثال : جزء بن ضرار ، وقريط بن أليف ، وشهل الزماني ، وقبيصة الجرمي ، والمعجر السلوي ، وورد الجعدي ، والبحث الخنفي وأمثالهم .

هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فالشعر المختار مليء بالاستعارات ، والمتضادات والمتجانسات ، وغيرها . وهو مبني - في كثير من شواهد - على المخالفة ، لا على الموافقة .

من ذلك قول شبيب بن عوانه في الاستعارة ، ورد العجز على الصدر :

فإن تك أفتته اللبائي فأوشكت فإن له ذكراً سيفني اللبالي
الحماسة ج ٢ ص ٩٦٩

أو قول آخر في الاستعارة والجديد :

لست بكفي كله أبغي الغنى ولم أدر أن الجود من كفه يعدي
فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى أفدت وأعداني فأتلفت ما عندي
الحماسة ج ٤ ص ١٦٣٠

أو قول تأبط شراً في مدح شمس بن مالك يستعير ويطابق :

إذا خاط عنيه كرى النوم لم يزل له كائن من قلب شبحان فائت
إذا هزه في عظم قرن تهللت يواجه أفواه المنايا الضواحيك
يرى الوحشة الأس أنيس ويهتدي بحيث اهتدت أم النجوم الشوايك
الحمامة ج ١ ص ٩٦ ، وشبحان : حذر

أو قول إياس بن الإرث في الاستعارة والطباق :

ولما رأيت الصبح أقبل وجهه دعوت أبا أوس فما أن تكلمنا
وحان فراق من أخ لك ناصح وكان كثير الشر للخير توأما
الحمامة ج ٣ ص ١٠٢٩

أو قول قبصة الجرمي في الوديد :

قد يعلم القوم أنا يوم نجدتهم لا نلقي بالكمي الحارذ الأسلا
لكن نرى رجلاً في إثره رجل قد شادرا رحلاً بالقاع مجدلاً
الحمامة ج ٢ ص ٦١٨ ، والحارذ : الهيب

أو قول آخر في رد العجز على الصدر ، والاستعارة :

إذا ما دعوت الصبر بعدك والبكا أجاب البكا ولم يجيب الصبر
فإن ينقطع منك الرجاء فإنه يبقى عليك الحزن ما بقي الدهر
الحمامة ج ٢ ص ٩٠٠

أو قول العباس بن مرداس في الاستعارة ، والمقابلة :

فحارب فإن مولاك حارذ نصره ففي السيف مولى نصره لا يحارذ
الحمامة ج ١ ص ٤٣٩

أو قول بشامة النهشلي في حسن التقسيم :

بيض مفارقنا ، غلي مرجتنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا
الحمامة ج ١ ص ١٠٤

أو قول آخر في الطباق ورد العجز على الصدر :

فدو الخلم منا جاهل دون صيفه وذو الجهل منا عن أذاه حلیم

الحماسة ج ٤ ص ١٥٧٧

أو قول عبدالله الأسدي في التجنيس ، والطباق ، والرديد :

رمى الحدثان نسوة آل حرب بمقدار بمدن له سمودا

فرد شعورهن السود بعضاً ورد وجوههن البيض سودا

الحماسة ج ٢ ص ٩٤١

أو قول آخر في التجنيس والرديد :

يقول لي الأمر بغير نصح تقدم حين حد بسا المراس

ومالي إن أظفك من حمة ومالي بعد هذا الراس راس

الحماسة ج ٣ ص ١٨٣٩

هذه النماذج وأمثالها الكثيرة في حماسة أبي تمام تعرضنا على أن نراها بعين أخرى غير العين التي نظر منها النقاد المناوون لأبي تمام، كي نحكم فيها حكماً معياراً لحكمهم ، إنها مبنية على الاستعارات البعيدة لا القريبة ، أو الاقترانات المخالفة لا المتلائمة ، أو المزوجة المتنافرة لا المتناسبة ، مع الاهتمام في بعضها على ألوان من الإيقاعات كالرديد والتقسيم والتجنيس وغيرها . فهي إذن تخدم أبا تمام في طريقته التجديدية ؛ لأنها تبلغ أولئك النقاد رسالة فصيحة الغاية ، هي أن أسلوبه لم يأت من فراغ ، وإنما يستند إلى نماذج جربها غيره من الشعراء الأوائل الذين يحرمونهم ، ويجلون طريقتهم .

كما ذكرنا أن المرزوقي ، في أثناء مقارنته شعر أبي تمام بشعر الحماسة ، قد قال : إن في الثاني مثيلاً لما في الأول ، ولكنه كان

"يسيراً" حسب تعبيره . وكان ابن المعتز قد قال في حديثه عن مذهب البديع عند المحدّثين قولاً مشابهاً حين أراد إثبات أن المذهب قديم ، وليس من اختراع الشعراء الجدد في القرن الثاني الهجري^(٦٠) وردى على المرزوقي هنا من جنس ردي على ابن المعتز هناك حيث قلت في بحث سابق : قد يأتي الاختلاف بين الشعراء في البديع من بساطة العناصر المتزاوجة وقتلتها عند بعضهم ، وتعقيدها وكثرتها عند بعض آخر . وعلى هذا يصبح تطور البديع من العصر الجاهلي إلى أبي تمام في العصر العباسي تطوراً في الخيال الشعري بساطة وتعقيداً^(٦١).

لا أريد هنا إثبات أن طريقة أبي تمام تشبه طريقة شعراء الحماسة في تشكيل الشعر ، ولكنني أرى في طريقة كثير منهم قاعدة بنى عليها أبو تمام أسلوباً ذا **نمط شعري خاص** . وهو أسلوب يظل ابن المرحلة الثقافية التي تختلف عن مرحلة أكثر شعراء الحماسة فكراً وحضارة ، لقد أشار أبو تمام نفسه إلى هذا في وصف قصائده . قال في مدح الوراق :

جاءتك من نظم اللسان قلادة	سمطان فيها اللؤلؤ المكنون
خُليت جِداء الحضرمية أرهقت	وأجادها التحضير والتلحين

الديوان ج ٣ ص ٣٢

وقال في مدح أبي دلف القاسم بن عيسى العجلي :

ولو كان يبنى الشعر ألقاه ما قُرت	حياضك منه في العصور النواهب
ولكنه صوب الفضول إذا تجلّت	سحاب منه أعقبته سحاب

الديوان ج ١ ص ٢١٢

إن ما فعله أبو تمام في الحماسة ، إن هو إلا تذكير للنقاد بأن الشعراء يقاس بغير وسائلهم للمقياس ، لذلك هو يحتمل من المعاني

والرؤى والأشكال أبعد مما يعتقدون . إن فعله هذا كان تحفيزاً لعقولهم كي ترى الأشياء رؤية أخرى ، وذلك كي يكونوا ، بعد قادرين على الحكم بأفق أرحب ، وزاد أوفر ، ومعيار أعدل .

عمله كان رسالة صامته ، لكنها بليغة ، وقد لجأ إليها لا من أجل أن يسلب خصومه سلاحهم ، وإنما من أجل أن يظهر تفوقه من جهة ، ولكي يوصل لفنه وجديده الشعري من جهة ثانية .

أعتقد أن هذا ينسحب على كل الاختيارات التي أكثر منها ، فقد ذكر له الأمدي في موازنته مجموعة منها ذكرناها سابقاً . فأبو تمام كان أول شاعر يلجأ إلى مثل هذا العمل ، ويتجاوز مهمته لاختراق مهمة خصومه . فلو لم تكن له غاية مرتبطة بفنه ومذهبه ، وطريقته لما لجأ إلى ذلك ، ولما اجتهد في أن يأتي عمله هذا متفوقاً على أعمال غيره فيه، فكلنا يعلم أن حماسة أبي تمام سجلت نجاحاً لم يتسنّ لاختيار آخر مماثل .

ولهذا كان تأثيرها فيمن جاءوا بعده كبيراً . فقد ألفت بعدها كتباً في المختارات استعارت اسمها مثل : حماسة البحري ، وحماسة الخالدين ، وحماسة العسكري ، وحماسة ابن الشعري ، وحماسة الحلبي ، وحماسة الظرفاء ، وحماسة البصرية ، واهتم بشرحها الشراح أكثر من غيرها مثل : ابن جني ، والمرزوقي ، والصولي ، والتبريزي ، والشتنمري ، والعكبري ، والجواليقي ، وغيرهم^(٦٢) .

وعلى أية حال ستظل حماسة أبي تمام تلهم الدارسين للوقوف عند أشعارها وقفات تبرز ما فيها من قيم وجمال ، كما فعلت في شرحها القدماء . لكن ما نحتاج إليه - مع كل ذلك - الموازنة

الشاملة بين ما فيها وما في شعر أي تمام من قيم ، ذلك أن ما أشعر به هو أن أشعار الحماسة ألارت كرامن النفس لدى أبي تمام ، لا من جهة فنها فحسب ، ولكن من جهة القيم المعنوية ، والإنسانية التي فيها . إنها ترفع من شأن الإنسان : كرامته ، وإبائه ، وعدله ، وبله ، وشجاعته ، وسماحة نفسه ، وغيرها من مثل تشد الإنسان إليها أينما وجد هذا الإنسان وفي أي زمان عاش ، وهذا جانب مكمل ومتكامل مع الجانب الفني الجميل فيها ، بل إنني أعتقد أن الجمالين معاً : جمال الفن وجمال المثل الإنسانية العالية قد منحنا الحماسة وشعر أبي تمام تقديراً لا يمكن أن يكفر ، كما لا يمكن أن يتوقف أو ينتهي مع الأيام .

الهوامش

١ - جاء في شرح البرقي : وكان سبب جمع أبي تمام الحماسة أنه لقد عدا له بن طاهر ، وهو بخرسان ، فمدحه . وكان عبده لا يجير شاعراً إلا إذا رعبه أبو العميل ، وأبو سعيد الطبري : فلقدعما وأنشدتهما القصيدة التي أوشا

هن عوادي يوسف وصواحيه فمرعاً فقدماً أدرك النجح طالبه

.... فمرعاً القصيدة على عدا له ، وأعدا له ألف دينار ، وعاد من خراسان يريد العراق ، فلما دخل همدان اغصه أبو الوفاء بن سلمة ، فأزله وأكرمه ، فأصبح ذات يوم وقد وقع للبح عظيم قطع الطرق ومنع السابلة ، فلم أبا تمام ذلك ، وسر أبا الوفاء . فقال له : وطن نفسك على اللقام ، فإن هذا الطلح لا ينحسر إلا بعد زمان ، وأحضر خزاة كعبه فطالها ، واشطن بها ، وصنف حصة كعب في الشعر : منها كتاب الحماسة ، والوحيات (وهي قصائد طوال) ، فبقي كتاب الحماسة في خزائ آل سلمة يظنون به ، ولا يكادون يروونه لأحد حتى تفرقت أحوالهم . وورد همدان رجل من أهل ديبور يعرف بأبي العواذل فظفر به ، وحمله إلى أسبهان ، فأقبل أدبازها عليه ، ورفضوا ما عدها من الكتب المصنفة في معاه ، فشهروا بهم ، ثم لممن بأنهم .

انظر : شرح ديوان الحماسة ، البرقي (ذكرها بحسب من علي البرقي) ، رعاية الشيخ محمد قاسم ، طبعة بولاق بمصر ، ١٢٩٦ هـ - ج ١ ص ٣ .

١٢ - انظر ذلك في كتاب : الموضح للمعرياني ، تحقيق علي محمد الجبالي ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م ص ٤٦٥ .

والأخاني ج ١٦ ص ٣٨٦ ، وأعتبر أبي تمام للصوني ص ٩٤ . وأما شعر أبي تمام المروي حسب ادعاء دعبل فهو :

فلقيت بين يديك حلو عظامه ولقيت بين يدي سرّ سؤاله
وإذا امرؤ أسدى ليّ صنعة من جانه فكأنها من ماله

وأما شعر دعبل ، فهو :

إذا امرؤ أسدى ليّ بشائع إليه ويرجو الشكر مني لأحق
شفعك ، فلاشكر في الحوائج إنه يصونك عن مكروهها ، وهو يخلص

١٣ - ورد في الأخاني ج ١٦ ص ٣٨٦ أن محمد بن موسى بن حماد قال . سمعت علي بن الجهم يصف أبا تمام ويفضله ، فقال له رجل : والله لو كان أبو تمام أعياك ما ردت علي مدحك هذا . فقال : إن لم يكن أبا بالنسب ، فإنه بالأدب والمودة . أما سمعت ما خاطني به حيث يقول :

أو يفرق نسب يزلف بهما أدب العنكب على الواسد

١٤ - جاء في أخبار أبي تمام للصوني ، ص ١٢٤ أن أبا دلف القاسم بن عيسى حين أنشدته أبو تمام :

إذا المصارت يوماً قيم بقوسها وزادت على ما وطدت من مناقب
فإنهم يذو لار أمالت سؤفكم عروش الذين استوهوا قوس حاجب

قال أبو دلف : يا معشر ربيعة ، ما مدحتم بعلى هذا الشعر قط ... وحين سمع منه قصيدته في رداء محمد بن حميد الطوسي قال : وددت والله أنها لك في .. إن لم يمت من رئي بعلى هذا الشعر .

١٥ - وجاء في الأخاني ج ١٦ ص ٣٩٢ : " قدم أبو تمام مادحاً للحسن بن رجاء ... فاستشده الحسن قصيدته الالامية التي امده به فلما انتهى إلى قوله :

عادت له أيامه شؤدة حتى توهم أنهم لبال

فقال الحسن : والله لا تمود عليك بعد اليوم ، فلما قال :

لا تكري عطل الكريم من النسي فالتسل حارب للمكان العالي

فقام الحسن بن رجاء على رجله وقال : والله لا ألتمها إلا وأنا قائم *

١٦ - وجاء في الأغاني ج ١٦ ص ٣٨٤ أن محمد بن عبد الملك الزيات ، وإبراهيم بن العباس الصولي اتفقا على أن أبا تمام أشهر الناس طراً .

١٧ - وورد في أخبار أبي تمام للصولي ص ٦٥ أن محمد بن حازم الباهلي - الشاعر العباسي المطبوع - كان يقدم أبا تمام في الشعر والعلم والفصاحة ، ويقول : ما سمعت لمن لم يخل ابتدائه في مرثية : أصم بك الناهي وإن كان أصماً .

١٨ - أخبار أبي تمام ص ١٠١ .

١٩ - نفسه ، ص ٢٠٤ .

٢٠ - اعتمدت ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البكري ، تحقيق محمد عبد عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

٢١ - اعتمدت شرح ديوان الحماسة ، لأبي علي المروقي ، تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، مجلة المآل والمجلة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧

٢٢ - الأغاني ، ج ١٦ ص ٣٨٤

٢٣ - ركن إبراهيم : فلسفة الحرية ، مكتبة مصر ١٩٧٢ ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

٢٤ - راجع ذلك في كتابي : الصورة الصية في النقد الشعري ، مكتبة الكندي - ليد / الأردن الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ ، ١٩ ، الفصل الأول ص ٥ - ٦٥

٢٥ - روت أكثر المصادر أن أبا سعيد الضرير وأبا الصمغدي الأعرجي كانا " على خزائن الأدب لبداة بن طاهر بخراسان ، وكان الشاعر إذا قصده عرض عليهما شعره ، فإن كان جيداً عرضاه ، أو دعي فأنشده ، فلما قدم أبو تمام على عبداة قصدهما ، ودفع القصيدة إليهما ، فضماها إلى أشعار الناس ، فلما تصفعا الأشعار مرت هذه القصيدة على أيديهما ، فلما وقف على هذا الابتداء طرحاها على الشعر النبوي ، فأبطأ خيرهما على أبي تمام ، فكتب إلى أبي الصمغدي أياً تأيئاً ، ويقول :

وأرى الصحيفة قد عليهما قوة فـوت لها الأرواح في الأجسام

ثم لقبهما فقالا له : لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال : ولم لا لقبهما ما يقال ؟ فاستحسن هذا الجواب من أبي تمام .

راجع شرح التبريري على مطلع القصيدة في ديوان أبي تمام ج ١ ص ٢١٧ - ٢١٨ ، وكذلك الموضح ص ٤٩٩ - ٥٠٠ ، وأخبار أبي تمام ص ٧٢ ، ١١٥ ، والموازاة ج ٢ ص ١٨ - ١٩ .

- ٢٦ - الموضح ص ٤٦٥ .
- ٢٧ - أخبار أبي تمام ص ٢٤٤ .
- ٢٨ - راجع قوليهما فيه الموضح ص ٤٦٥ .
- ٢٩ - الأظاني ج ١٦ ص ٣٨٨ .
- ٢٩ - نفسه ج ١٦ ص ٣٨٩ .
- ٣١ - أخبار أبي تمام ص ص ١٤ - ١٥ .
- ٣٢ - عبدالفتاح لاشين في كتابه : الخصومات البلاغية والتفدية في صفة أبي تمام ، ص ٤٣ .
- ٣٣ - انظر ذلك في كتاب ، " الخدائة ، تحرير مالكهم براد بوي ، وجيمس ماكفارلين " ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار الشؤون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٨٩ .
- ٣٤ - القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المصبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد الجناوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ص ص ٤٠ - ٤١ .
- ٣٥ - شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ١٣ .
- ٣٦ - الموضح ، ص ٤٧٨ .
- ٣٧ - الموازنة ج ١ ص ٩٦ .
- ٣٨ - محمد مندور ، النقد الملهي عند العرب ، مكتبة النهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٣٥٢ .
- ٣٩ - الموازنة ، ص ص ٢٢ - ٢٣ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريري ج ١ ص ص ٣ - ٤ .
- ٤٠ - الموضح ص ٥٠٢ .
- ٤١ - المصدر السابق ، والموضح نفسه .
- ٤٢ - انصار يونس ، السلوك الإنساني ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٢ .
- ٤٣ - انظر ما يقوله علي حرب حول " التحرر من النص " في كتابه : الموسوع والمصنع ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٢١٧ .
- ٤٤ - انظر تحليلي لهذه القصيدة بعنوان : طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الريح لأبي تمام ، مجلة فصول القاهرة ، مجلد ١٤ العدد الثاني ، صيف ١٩٩٥ ص ص ١٠٥ - ١٤٠ .
- ٤٥ - الأظاني ج ١٦ ص ٣٨٩ .
- ٤٦ - قد يؤخذ هذا ردة فعل أبي العميد بعد سماعه هذه القصيدة . قبل : قبلت الأبيات أبا العميد شاعر آل عبدا لله بن طاهر ، فاني أبا تمام ، واعتذر إليه لعبدا لله بن طاهر ، وعاتبه على ما عصب عليه لأجله ، وتضمن له ما يحبه ، ثم دخل إلى عبدا لله ، فقال : أيها الأمير ، أجهلون عدل أبي تمام وتجفوه ؟ فوا لله لو لم يكن له من البياضة في قدره والإحسان في شعره ،

وأكثر منه فاحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عصى الإطراط وعمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بدهع ، وكان يستحسن ذلك معهم إذا أتى نادراً .

٦١ - انظر يحيى : البديع الشعري بين الصنعة والخيال . مجلة أبحاث البرعوك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، ١٩٨٥ ، ص ٨٤٢ .

٦٢ - انظر في ذلك كله مقدمة عبد الله بن عبدالرحيم عسيلان على شرح الحماسة ، ص ٣ وما بعدها .

المصادر والمراجع

- ١ - الأعمدي : المواترة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ١٩٦١ .
- ٢ - إبراهيم / زكريا : فلسفة الحرية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٣ - الأصمهاني : الأعاسي ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١٦ .
- ٤ - بدوي / عبد . أبو تمام وقصيدة التحفيد في الشعر ، امانة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ٥ - براد بري : الحداثة ، تحرير مالكوم براد بري ، وجيمس ماكفارلين ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار الثامون للنواعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ٦ - البغدادي : خزنة الأدب ، دار صادر (نسخة مصورة عن طبعة بولاق ١٢٩٩) .
- ٧ - البهسي / نجيب : أبو تمام الطائي : حياته وحياة شعره ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- ٨ - أبو تمام : الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق عبد الله بن عبدالرحيم عسيلان المجلس العلمي ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، الرياض ، ١٩٨١ .
- ٩ - أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البكري ، تحقيق محمد عبد هزيم ، دار المعارف بمصر ١٩٦١ .
- ١٠ - أبو تمام : ديوان الحماسة ، بشرح الجواليقي ، تحقيق عبدالقاسم أحمد صاا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .
- ١١ - أبو تمام : شرح ديوان الحماسة ، البكري ،ناية الشيخ محمد قاسم ، طبعة بولاق بمصر ١٢٩٦هـ .

- ١٢ - أبو تمام : شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، جنة التأليف والنواعة والنشر ، مصر ، ١٩٦٧ .
- ١٣ - الجرجاني / القاضي : الوساطة بين المتقي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد الججاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الثالثة . د.ت .
- ١٤ - حرب / علي : المتنوع والمتنوع ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ .
- ١٥ - حرب / علي : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٣ .
- ١٦ - الرباعي / عبدالقادر : البديع الشعري بين الصنعة والخيال ، مجلة أبحاث الرموزك - سلسلة الآداب واللغويات ، جامعة الرموزك - إربد - الأردن ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، ١٩٨٥ .
- ١٧ - الرباعي / عبدالقادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة الرموزك ، إربد - الأردن ١٩٨٠ .
- ١٨ - الرباعي / عبدالقادر : الصورة الفنية في المد الشعري ، مكتبة الكناسي ، إربد - الأردن ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥ .
- ١٩ - الريدواوي / محمود : الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الإسلامي ، دمشق ١٩٧٩ .
- ٢٠ - الصولي / أبو بكر ، أخبار أبي تمام ، تحقيق محمود عسائر ورغيبه ، جنة التأليف والنواعة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ .
- ٢١ - عطية / عبدالرحمن : مع المكتبة العربية ، دار الأوزاعي ، بيروت ١٩٨٦ .
- ٢٢ - لاشين / عبدالفتاح : الخصوصيات البلاغية والتقدمية في صنعة أبي تمام ، دار المسارف ، ١٩٨٢ .
- ٢٣ - المرزباني : الوشح ، مأخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي محمد الججاوي ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ .
- ٢٤ - ابن المعتز . البديع ، تحقيق كراشكوفسكي ، دار الحكمة ، دمشق ، د.ت .
- ٢٥ - مندور / محمد : النقد المهجعي عند العرب ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ .
- ٢٦ - يونس / النصار : السلوك الإنساني ، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .



**قصيدة أبي إسحاق الألبيري
إلى باديس بن حبوس الصنهاجي
دوانعها وتأثيرها على أهل غرناطة***



محمد بن عبدالرحمن الهدلق

أبو إسحاق الإبري شاعر زاهد ، اشتهر بقصيدة قالها مخاطباً بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس الذي حكم غرناطة وما حوها في الفترة من ٤٢٩ - ٤٦٧ هـ^(١). وهذه القصيدة نظمها الإبري محرضاً حاكم غرناطة على الفتك بكتابه ووزيره اليهودي المعروف بابن النغرة ذلك الذي أطلق أيدي اليهود في البلاد ، وقلدهم المناصب العالية فأدوا مسلمي غرناطة وأذلّوهم^(٢). والدوافع التي دفعت باديس بن حبوس إلى استخدام اليهود كانت دوافع سياسية قصد منها أولاً أن يستخدم طائفة لا تهدد مركزه القيادي في ولايته ، فهو لو استخدم العرب فلن يأمن جانبهم في أن يحاول بعضهم الثورة عليه وإعادة الحكم الأموي . كما أنه لم يأمن أبناء جنسه من البربر ، لأن لبعضهم طموحات سياسية قد تهدد مركزه . فلم يبق أمامه إلا استخدام اليهود ، لأنه ظن أنهم لا يشكلون خطراً سياسياً عليه ، فهم أولاً أقلية ، ومن أهل الذمة ولا يتوقع أن يطمحوا إلى الحكم ، وهم ثانياً يملكون خبرة في أساليب الجباية واستخراج المال وتثمينه^(٣) ولهذا فإنه ما إن ساءت علاقة باديس بكتابه ومتولي شؤون وزارته حتى عزله وأسند أمر الوزارة إلى يهودي أريب هو إسماعيل بن النغرة. وقد كان إسماعيل حاذقاً في تدبير شؤون دولة باديس ، حسن المعاملة للرعية لكنه هالط أن مات فعين باديس يوسف بن إسماعيل

لليهود دولة فيها^(٦). وقد ذكر ابن بسام أن ابن النفرلة كان يهدف كذلك إلى أن " يثل عرش الباديسي بالصمادحي ، لما كان يعلم من كلاله ، ويتيقن من قلة استقلاله ؛ وقد عزم ساعة يخلو له وجه ابن صمادح بعد باديس أن يتمرس بجانبه ويلحقه بصاحبه "^(٧) ومن أجل إحكام هذه الخطة ، وتسهيل تنفيذها عمل ابن النفرلة على إخراج زعماء البربر المشهورين من مدينة غرناطة ، ووزعهم على المعاقل الحارجية وذلك ضمن خطة خدع بها كلاً من هؤلاء الزعماء وزعيم غرناطة باديس بن حبوس^(٨). وقد بلغ الصراع ذروته في هذه الفترة بين الوزير اليهودي وأتباع ملته المتنفذين من جهة ، وبين العامة من أهل غرناطة وخصومه من البربر من جهة أخرى . وقد زاد في نفمة الناس عليه ما شهر عنه من **عدم مراعاته لمشاعر الرعية** فقد ذكر أنه كان يظعن على الديارات ، وأنه كان يستهزئ بالمسلمين^(٩) ، وقد نقل أنه " أقسم أن يظم جميع القرآن في أشعار وموشحات يفتى بها "^(١٠) كما ذكر أنه قد " ألف كتاباً قصد فيه - بزعمه - إلى إبانة تناقض كلام الله عز وجل في القرآن اغتراراً بالله تعالى أولاً ، ثم بملك ضعفه ثانياً ، واستخفافاً بأهل الدين "^(١١) ، ومن أجل نقض كلامه في هذا الكتاب ألف الفقيه الأندلسي أبو محمد ابن حزم رسالة في الرد عليه . في هذا الجو المشحون بالتوتر عاش أبو إسحاق الإلبيري فهو كان يعمل كاتباً لدى قاضي غرناطة أبي الحسن علي بن توبة زمن باديس بن حبوس^(١٢) ، وقد كانت للإلبيري مشاركة في الحياة السياسية فقد ذكر أنه ذهب مع القاضي ابن توبة في رسالة سرية إلى أبي جعفر أحمد ابن عباس وزير زهير العامري حاكم المرية فاجتمعوا بالوزير ونقلوا إليه الرسالة ثم انصرفا^(١٣) . وعندما اشتدت وطأة الوزير ابن النفرلة على

أهل غرناطة أنكر أبو إسحاق الإليري على باديس بن حبوس اتخاذه وزيراً يهودياً ، كما أنكر على أهل غرناطة انقيادهم لذلك الوزير^(١٤) . ورغبة من ابن النغلة في إسكات أي صوت للمعارضة فقد استصدر أمراً من باديس بنفي أبي إسحاق الإليري عن غرناطة إلى البيرة فخرج إلى قريته حصن العقاب القريبة من البيرة ، وفي ذلك يقول :

ألفت العقاب حذار العقاب وعفت الموارد خوف الذئاب^(١٥)

وفي هذا المنفى أو في غرناطة بعد ذلك نظم أبو إسحاق الإليري قصيدته الشهيرة التي خاطب بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس وحرّضه على الفتك بابن النغلة والمتسلطين من أبناء ملته ، وهي التي يقول في مطلعها :

ألا قل لصنهاجة أجمعين بدور الزمان وأسد العرين^(١٦)

مضمون القصيدة :

بدأ الإليري هذه القصيدة بمخاطبة صنهاجة القبيلة البربرية التي ينتمي إليها حاكم غرناطة ، باديس بن حبوس ، واصفاً إياها بالشجاعة ، ورفعة المكانة ، وذلك تعهيداً لمصارحتها بما يعتقد من وقوع سيد هذه القبيلة في خطأ جسيم أقر به عيون الشامتين عندما اختار له كاتباً (= وزيراً) كافراً بدلاً من أن يختار وزيراً مسلماً . وباختيار باديس لهذا الوزير الكافر تقدمت مرتبة اليهود ، وعز جانبهم ونالوا ما كانوا يأملونه . بل إنهم قد تجاوزوا الحد الذي يتعين عليهم الوقوف عنده وهذا مؤشر على قرب هلاكهم ولكنهم لم

يتنبهوا لذلك . لقد اختلت الموازين المرعية فصرت تجد المسلم الفاضل خاضعاً لأرذل أفراد المشركين . ولم يكن تسلط المشركين ناتجاً عن سعيهم في ذلك بقدر ما كان نتيجة لمساعدة أحد المسلمين لهم على ذلك . ويدي الإليري استغرابه من خروج باديس عن النهج الذي سار عليه الأوائل من القادة المتقين في تعاملهم مع هؤلاء الكفرة ، ويحثه على أن ينزله المكانة التي يستحقونها فيردهم إلى أسفل السافلين بحيث يعيشون في ذل ، وهوان ، وفقر مدقع يضطرهم إلى أن يقيموا المزابل بحثاً عن خرقه يلفون فيها من يموت منهم . لو كان باديس عاملهم هذه المعاملة لما استخفوا بأعلام المسلمين ، ولما استطالوا على الصالحين منهم . ثم يوجه الإليري خطابه مباشرة إلى باديس ، متهماً لذلك أولاً بالشاء على مهارته وجودة حديثه ، ثم يعلن استغرابه من حبه لـ هؤلاء اليهود الذين بغضوه إلى رعيته . ويتساءل كيف سيتسنى له أن يحقق آماله وطموحاته ماداموا يهدمون ما بينه ؟ وتعلو نبرة الخطاب عند الإليري في هذا الموطن حيث يجده يستخدم كل قدراته البلاغية والفقهية من أجل إقناع باديس بخطئه في إسناده أمور المسلمين إلى اليهود . إنه يعلن استغرابه من اطمئنان باديس إلى وزيره اليهودي الفاسق ، واتخاذ إياه قريناً مع أن الله قد حذر في كتابه من صحبة الفاسقين ، ويطلب منه أن لا يستخدم أحداً من اليهود في أمر من أمورهم ؛ لأنهم فسقة قد ضجعت الأرض من فسقهم فهم لذلك مشتتون فيها ، لا أحد يقربهم باستثناء باديس نفسه . ثم يوضح الإليري ما شاهده بأم عينه ، عندما كان مقيماً في غرناطة ، من عبث هؤلاء اليهود فيها وفي توابعها ، فيذكر أنهم قد تقاسموا فيها بينهم الأعمال المهمة في تلك الدولة فصرت تجد في كل مكان منها واحداً منهم ، وأصبحوا هم الذين يتولون أمور الحماية ويأكلون الكثير منها ، ولا أحد ينكر عليهم ذلك ، بل إنهم

أفعال اليهود بالمسلمين ، ويحملة مسؤولية أفعالهم ، ويطلب منه ، في الوقت نفسه ، أن يراقب ربه في رعيته المسلمين ، ويتصفهم ؛ فهم الذين ينبغي أن تكون لهم الغلبة^(١٧).

تأثير القصيدة :

يبدو أن هذه القصيدة لم تصل إلى باديس بن حبوس ؛ لأنه كان محتجباً عن الناس قد كبرت سنه ، وهياً له وزيره جميع الأسباب التي تساعد على الانصراف عن شؤون الحكم ، وأصبح الوزير هو الذي يتولى جميع ذلك^(١٨). وإن كانت القصيدة قد وصلت إليه ، وهذا ما نستبعده ، فإنها لم تعمل شيئاً في نفسه ، لأنه لم يثبت تاريخياً أن باديس قد عمل شيئاً لكبح جماح وزيره والمتسلطين من أبناء جنسه. بل إن الأمر بعكس ذلك فإن باديس كان يذل كل ما في وسعه من أجل الحفاظ على وزيره ودفع الضرر عنه حتى آخر لحظة من حياته^(١٩). أما صنهاجة ، التي افتتح الشاعر قصيدته بمخاطبتها ، فإنها قد تأثرت بالقصيدة ؛ لأنها وجدت فيها تعبيراً صادقاً عما يختلج في نفوس أبنائها تجاه تسلط الوزير وأبناء جنسه . وقد اشتهر الألبيري بسبب هذه القصيدة شهرة كبيرة وعظم قدره ، فقد تحولت قصيدته إلى نشيد يردده المطالبون بالثورة على الوزير وأتباعه^(٢٠). وقد وجد هؤلاء الفرصة المناسبة للقيام بثورتهم عليه عندما جمع الوزير أعوانه والمتآمرين معه وأطلعهم على التفاصيل النهائية للخطة التي رسمها لتسليم غرناطة إلى ابن صمادح حاكم المرية ، فقد ذكر لهم أن ابن صمادح سيقدم عليهم ، وأنه سيوزع عليهم بعض الإقطاعات . وكان ابن النغرلة قد سقى في تلك الليلة المتآمرين معه شراباً ، وكان من بين من حضر عبد من عبيد باديس لم يكن في دخيلة نفسه موالياً

للوزير ، فعندما أثر فيه الشراب أخرج مكنون ما في نفسه ، فسأل الوزير قائلاً : " قد علمنا هذا ! فأخبرنا ... أهو مولانا حي أم ميت؟^(٢١) ، وقد نهر بعض حاشية الوزير ذلك العبد ، فغضب العبد من جراء ذلك وخرج من الاجتماع سكران يصيح في الناس : " يا معشر من سمع بالمظفر قد غدره اليهودي ! وهذا ابن صمادح داخل في البلدة "^(٢٢) . وما أن سمعت صنهاجة وعامة أهل البلد ذلك النداء حتى هبوا لقتل الوزير . وقد حاول ابن النغيلة تهدئتهم بإخراج باديس إليهم لكي يعلموا أنه حي فلم ينتهم ذلك عما عزموا عليه ، كما لم ينجح باديس نفسه في تهدئة الشائرين " واتسع الخرق على الراقع . وهرب اليهودي نفسه إلى داخل القصر ، وابعه العامة حتى ظفروا به وقتلوه . وأحالوا السيف على كل يهودي بالبلدة "^(٢٣) ، وكان ذلك في شهر صفر من عام ٤٥٩ هـ ، وقد صلبوا جسد الوزير على أحد أبواب غرناطة . وقد تفاوتت الروايات في تقدير عدد الذين قتلوا من اليهود في هذه الحادثة ما بين ثلاثة آلاف إلى أربعة آلاف أو أكثر^(٢٤) .

أما عن مدى تأثير قصيدة الإلبيري في إشعال هذه الثورة وما أدت إليه من نتائج ، فإن المصادر العربية المتقدمة ، مثل كتاب التبيان للأمير عبد الله بن بلقين (ت ٤٨٩) ، وكتاب الذخيرة لابن بسام (ت ٥٤٢) ، وكذلك الروايات اليهودية التي تحدثت عن مذبحه اليهود في غرناطة ، لم تشر إلى أبي إسحاق الإلبيري ، ولا إلى قصيدته ، ولم توردها ضمن الأسباب التي أدت إلى الثورة^(٢٥) . أما المؤرخون المتأخرون مثل : ابن سعيد المغربي^(٢٦) (ت ٦٨٥) ، ولسان الدين بن الخطيب^(٢٧) (ت ٧٧٦) ، وابن مرزوق^(٢٨) (ت ٧٨١) ، والمقري^(٢٩) (ت ١٠٤١) فقد أشاروا إلى أن هذه القصيدة كان لها تأثير مهم في

دفع أهل غرناطة إلى الثورة على ابن النغرة وأبناء جنسه ، وفيما نرجع عن ذلك من أحداث . وقد ظفرت القصيدة بعناية عدد من مشاهير المستشرقين من بينهم المستشرق الهولندي دوزي الذي تحدث عنها في بحث له عن " أبي إسحاق الإلبيري ضد يهود غرناطة " (٣١) ، والمستشرق الأسباني إميليو غومث في كتابه " مع شعراء الأندلس والمتنبي " (٣٢) ، وتحدث عنها أخيراً المستشرق برنارد لويس في كتابه " الإسلام في التاريخ " (٣٣) تحت عنوان " قصيدة ضد اليهود " . كما تحدث عن القصيدة أيضاً عدد من الدارسين العرب الذين تناولوا أبا إسحاق الإلبيري بالدراسة (٣٤) . وقد اختلفت آراء الدارسين المحدثين في الدور الذي لعبته هذه القصيدة في أحداث غرناطة تبعاً لاختلاف ميولهم ، وتفسيراتهم ، وتنوع مصادرهم . فالمستشرق إميليو غومث يطرح السؤال التالي : " هل كانت قصيدة أبي إسحاق السبب المباشر للثورة ؟ " (٣٥) ثم يجيب قائلاً : إن ذلك يمكن أن يفهم " من رواية ابن الخطيب ، ومن دراسات بعض الباحثين الأوروبيين " (٣٦) . أما هو نفسه فيرى أن القصيدة " لم تكن غير سبب واحد بين أسباب أخرى كثيرة تجمعت لتؤدي إلى الكارثة ، ولعلها ... كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، وهو ما يمكن أن نستخلصه من روايات عدد من المؤرخين الذين أوردوا الحوادث دون أن يشيرُوا إلى أبي إسحاق " (٣٧) . ثم يضيف غومث بنبرة أعلى قائلاً : " ولا نعرف إلا في القليل النادر أن أبياتاً من الشعر لعبت دوراً سياسياً مباشراً في التاريخ السياسي لأمة من الأمم ، فكهربت العزائم ، ودفعت بها في سرعة خاطفة إلى إشعال الحرائق ، وشجذت السيوف للمقتل ، كالدور الذي لعبته هذه القصيدة " (٣٨) . إن ما ذكره غومث من أن القصيدة لم تكن سوى سبب واحد من بين أسباب كثيرة هو

عين الصواب ، وهو ما تؤيده الوقائع التاريخية . ولكن أي هذه الأسباب كان أشد تأثيراً من غيره ؟ لقد أشار غومث إلى أن القصيدة ربما كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، ثم أوما من طرف خفي إلى السبب الرئيس ولكنه لم يصرح به مع أنه ، فيما يبدو ، كان يعرف جميع تفاصيله ، لقد قال : " كان العرب والبربر في استياء بالغ من يوسف ابن نفرة ، وينسبون إليه أقسى التواييا رعباً . وسواء أكان ذلك ظناً أم حقاً فإن تأثيرها كان واضحاً على أية حال " (٣٨) ما هذه التواييا الموصوفة بأنها أقسى التواييا رعباً ؟ الذي يبدو أن غومث يشير إلى اتفاق الوزير ابن النفرة مع ابن صمادح حاكم المرية على أن يسهل الوزير لابن صمادح السيطرة على غرناطة في مقابل أن يتخلى ابن صمادح للوزير ابن النفرة عن المرية لكي يقيم بها دولة لليهود (٣٩) ، وقد انكشف هذا المخطط فيما بعد وأدى إلى ما أدى إليه من أحداث كما سبق أن ذكرنا .

ويتفق برنارد لويس مع غومث في أن القصيدة لم تكن السبب المباشر للثورة ، وأن ما قيل عن ذلك يمكن استبعاده على أنه نوع من المبالغة المفرطة ، ولكنه يفرض باطمئنان أن هذه القصيدة ، بما تضمنته من صرامة وإغراء صريح بالكراهية والحسد والعنف ، يمكن أن تكون قد ساعدت بقوة على تهيئة الطريق للثورة (٤٠) .

إن بعض الذين يرون أن القصيدة هي السبب المباشر للثورة ينطلقون ، فيما يبدو ، من قناعتهم بسلطة الشعر على الإنسان العربي ، وتأثير التخيل عليه بحيث يدفعه إلى فعل الشيء أو الامتناع عن فعله ، من غير روية وفكر ، نتيجة لما يحثه الشعر من انفعال لديه ، كما يشير إلى ذلك النقاد (٤١) . وهذا أمر مستبعد بالنسبة لهذه القضية ؛ لأن المخاطبين بتلك القصيدة في المقام الأول هم زعماء

صنهاجة ، وهم من البربر الذين لم يعرف عنهم ، في ذلك الوقت بالذات ، أي اهتمام بالأدب مما اضطر معه بعض شعراء غرناطة ، في تلك الفترة ، إلى الرحيل عنها بحثاً عمن يقدر فنههم ويجزل لهم العطايا^(٢٢) ، أو أن يتجهوا بمدحهم إلى الوزير ابن النفرلة كما فعل الشاعر المعروف بالمتنقل^(٢٣) . وهذه القصيدة لم تشتهر وتؤثر في سامعيها نتيجة لعناصر فنية اشتملت عليها ، وإنما اشتهرت لكونها رصدت ، في قالب شعري سهل اسرجاعه ، أموراً عانى منها بالفعل مسلمو غرناطة . أما البعض الآخر من يرى أن القصيدة كانت هي السبب المباشر للثورة ، وهم الباحثون الأوربيون الذين أشار إليهم غومث^(٢٤) ، فلعلهم قالوا بذلك صرفاً للنظر عن الأسباب الحقيقية للثورة على ابن النفرلة تعاطفاً منهم معه ومع أساء جنسه ، والهاماً منهم لأهل غرناطة بالانفعال والعدوانية بعد استماعهم إلى قصيدة قائلها شاعر أندلسي يرميه بعض أولئك الباحثين بالتعصب .

ملحق

نص القصيدة^(١)

ألا قل لصهاجة أجمعين
لقد زل سيدكم زلة
تخير كاتبه كفافاً
فصر اليهود به وانتصروا
ونالوا منهاهم وجازوا المدى
فكم مسلم فاضل فانت
وما كان ذلك من سرهم
فهلا اتصدى فيهم بالألى
وانزلهم حيث يتأهلون
وطافوا لديها بأخراجهم
وقموا المزابيل عين خرقه
ولم يستخفوا بأعلامها
ولا جالسهم وهم هجنة
أباديس أنت امرؤ حاذق
فكيف اخطت عنك أعيانهم
وكيف تحب فراخ الزنا
وكيف يتم لك المرتضى
وكيف استجتم إلى فاسق
وقد أنزل الله في وحشه
فلا تتخذ منهم خادماً
فقد ضجت الأرض من فسقهم
تأمل بعينك أقطارها
وكيف انفردت بتفريهم
على أنك الملك المرتضى
وأن لك السبق بين الورى
وإنى احتللت بغرناطة

يسود الزمان وأسد العرين
تقر بها أعين الشامتين
ولو شاء كان من المسلمين
وتأهوا وكانوا من الأردلين
فكان الهلاك وما يشعرون
لأرذل فرد من المشركين
ولكن منا يقوم المعين
من القادة أئمة المؤمنين
وربهم أسفل السافلين
عليهم صغار وذل وهون
ملونة لذباب الدغين
ولم يستعليوا على الصالحين
ولا واكبهم مع الأقربين
تصيب بطلك نفس اليقين
وفي الأرض تضرب منها القرون
وهم يعضسوك إلى العالمين
إذا كنت تبنى وهم يهدمون
وقارت به وهو ينس القريين
يحذر من صفة الفاسقين
وذرههم إلى لئمة اللاعنين
وكادت تمهد بها أجمعين
تجدهم كلاباً بها خاسعين
وهم في البلاد من المبعدين
سليل الملوك من الماجدين
كما أنت من جملة السابقين
فكنت أراهم بها عابدين

وقد قسّموها وأعمالها
 وهم يقبضون جباياتها
 وهم يلبسون رفيع الكسا
 وهم أمنّاكم على سرّكم
 ويأكل غيرهم درهماً
 وقد ناهضوكم إلى ربكم
 وقد لايسوكم بأسحارهم
 وهم يذبحون بأسواقها
 ورخصهم فردهم داره
 وصارت حوائجنا عنده
 ويضحك منا ومن ديننا
 ولو قلت في ماله إنه
 فإدر إلى ذمّته فريسة
 ولا ترفع الضغط عن رطله
 وفرق عراهم وخمذ مياهم
 ولا تحسبن قتلهم عثرة
 وقد نكلوا عهدنا عندهم
 وكيف تكون لهم ذمة
 ونحن الأذلة من بينهم
 فلا تعرض فيها بأفهامهم
 وراقب نفسك في حزبه

فمنهم بكل مكان لعين
 وهم يكتضمون وهم يقتضمون
 وأنتم لأوضعها لايسون
 وكيف يكون عزّون أمين ؟
 فيقصي ، ويدلون إذ يأكلون
 فما تمعنون ولا تتكفرون
 فما تسمعون ولا تبصرون
 وأنتم لإطرافهم آكلون
 وأجرى إليها غير العيون
 ونحن على بابهم قائمون
 فإنّا إلى ربنا راجعون
 كمالك كنت من الصادقين
 وضح به فهو كمش ممين
فقد كنزوا كل علق فمين
 فبانت أحق بما يجمعون
 بلى العيس في تركهم يعشون
 فكيف تسلّم على الناكثين
 ونحن حولهم ظاهرون
 كأننا أساننا وهم محزون
 فبانت رهين بما يفعلون
 فحزب الإله هم الغالبون

الهوامش

* دراسة ساهم بها كاتبها في أعمال (المؤتمر الدولي الرابع للمحاضرة الأندلسية) الذي عقد في كلية الآداب بجامعة القاهرة في الفترة من ٣ - ٦ مارس ١٩٩٨ .

١ - انظر في ترجمة أبي إسحاق الإليري وأخباره :

ابن سعد المغربي ، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق د. شوقي حبيب (القاهرة ، دار المعارف الطبعة الثانية ، بلا تاريخ) ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ . شوقي حبيب ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، (القاهرة ، دار المعارف ، بلا تاريخ) ص ٢٢٥ - ٢٢٧ ، ٣٥٣ - ٣٥٦ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي (بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤) ج ٤ ، ص ٥٧٢ . ديوان أبي إسحاق الإليري ، تحقيق الدكتور محمد رهوان الداية ، (بيروت ودمشق ، دار الفكر المعاصر ، ودار الفكر ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ / ١٩٩١) مقدمة المحقق ص ٧ - ١٨ إميليو غرمية غوث ، مع شعراء الأندلس والمصري ، تصويب الدكتور الطاهر أحمد مكي (القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨) ص ٨٩ - ٩٢٧ .

٢ - عبد الله بن بليق ، مذكرات الأمير عبد الله المسماة بكتاب " البيان " تحقيق ، لمي بروفسال ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥) ص ٥٠ - ٥٥ . لسان الدين ابن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق ، محمد عبد الله هــن ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٩٣٩٣/١٩٧٣) ج ١ ، ص ٤٣٩ - ٤٤٠ . لسان الدين ابن الخطيب ، تاريخ أسبانية الإسلامية أو كتاب أعمال الأعلام ، تحقيق وتعليق لمي بروفسال (بيروت ، دار المكنشوف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٦) ، ص ٢٣٠ . ابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب ، تحقيق ج س . كولان ، و. لمي بروفسال ، (بيروت ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠) ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٦ . شوقي حبيب ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ .

٣ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣١ - ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٨ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٧ - ٤٣٩ . مع شعراء الأندلس والمصري ، ص ٨٩ - ٩٠ .

٤ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٩ - ٤٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٤ ، ٤٤٠ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ . تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ . محمد عبد الله عثمان ، دول الطوائف ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩/١٣٨٩) ص ١٣٤ .

٥ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٦ - ٤٨ . دول الطوائف ، ص ١٣٤ - ١٣٥ .

٦ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ . وانظر أيضاً : مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٠ .

- ٥٣ - أبو الحسن علي بن بسام الشنقي ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (ليبيا - تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨/١٣٩٨) ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٧ - ٧٦٩ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ ، ١٣٧ .
- ٧ - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨ .
- ٨ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٢ - ٥٣ .
- ٩ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٨ . الذخيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٦ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٤٤ . ويلاحظ أن ابن سعيد المغربي قد نسب هذه الصفات إلى اسماعيل بن التفرلة بينما هي عند المحققين صفات لابنه يوسف .
- ١٠ - المغرب في حلى المغرب ، ص ٢ ، ص ١١٤ .
- ١١ - أبو محمد علي بن أحمد بن حزم ، الرد على ابن التفرلة اليهودي ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (القاهرة ، مكتبة دار العروبة ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠) ص ٤٦ . مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ، ١١٣ .
- ١٢ - عصر الدول والإمارات الأندلس ، ص ٣٥٣ ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، (دار الفكر المعاصر) ، مقدمة **لنظير** ، ص ٩ ، ١١ . وانظر أيضا : ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، تحقيق محمد رحوان الدابة (دمشق : دار قتيبة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١) ص ١٠٢ . مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٤ - ٩٥ .
- ١٣ - ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ١٠٢ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار الفكر المعاصر) ص ٩ . عصر الدولة وإمارات الأندلس ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٥ .
- ١٤ - المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ .
- ١٥ - المصدر نفسه ص ١٣٢ - ١٣٣ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٦٢ .
- ١٦ - ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ - ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ - ٢٣٢ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ الإحاطة ، ج ٤ ، ص ٤٤٠ مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٧ - ٩٨ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ - ١٣٦ .
- ١٧ - ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ - ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ - ٢٣٢ . وانظر : مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ١٠٦ .
- ١٨ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٣ ، ١٣٤ - ١٣٥ .
- ١٩ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٢ ، ٥١ ، ٥٥ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

- ٢٠ - المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ ، ٢٣٣ .
الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٨ .
عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٦ ، ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ١٣٥ .
- ٢١ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . دول الطوائف ، ص ١٣٧ .
- ٢٢ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ - ٧٦٨ .
- ٢٣ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . دول الطوائف ، ص ١٣٧ .
- ٢٤ - الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أحمد بن محمد القسري ، نفع الطب في غصص الأندلس الرطبة ، تحقيق د إسماعيل عباس ، (بيروت ، دار صادر ، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨) ، ج ٤ ، ص ٣٢٢ . مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٨ . دول الطوائف ، ص ١٣٧ .
- ٢٥ - انظر : Islam in History, Bernard Lewis (London, Alcor Press Limited, 1973) pp 163, 322.
- ٢٦ - انظر : المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
- ٢٧ - انظر . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ - ٢٣٢ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . انظر أيضا : مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ١٢٢ . المامش رقم ٢٨ فقد ورد فيه ما يلي : " وصر عبارة ابن الخطيب هناك . وكان مهمك هذا اليهودي بسبب شعر حمط عنه ، يخرص منهجاجة عليه " .
- ٢٨ - انظر : أحمد مختار العبادي ، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس ، (الأسكندرية ، مؤسسة شباب الجامعة ، بلا تاريخ) ص ٢١١ .
- ٢٩ - نفع الطيب ، ج ٤ ، ص ٣٢٢ .
- ٣٠ - انظر : مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٢ .
- ٣١ - مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٨٩ ، ٩٨ ، ١٠٥ ، ١٠٦ .
- ٣٢ - Islam in History, pp 158 - 165 .
- ٣٣ - انظر مثلا : شوقي حبيب : عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ ، ٣٥٣ - ٣٥٤ . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ - ٥٧٥ .
- ٣٤ - مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٨ .
- ٣٥ - المرجع نفسه .
- ٣٦ - المرجع نفسه .

- ٣٧ - المرجع نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٣٨ - المرجع نفسه ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- ٣٩ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .
- ٤٠ - Islam In History, p. 163 .
- ٤١ - انظر مثلاً : حازم القرطاجني ، منهاج اللغناء وسراج الأديباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت ، دار الغرب الإسلامي) ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١) ص ٧١ ، ٨٥ .
- ٤٢ - مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩١ - ٩٢ .
- ٤٣ - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٥٤ ، ٧٦١ - ٧٦٥ . مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩١ .
- ٤٤ - مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١١٣ - ١١٤ وانظر أيضاً : Islam In History, pp 159, 320, 322 - 323 .
- ٤٥ - انظر القصيدة في ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار فنية) ص ٨٩ - ٩٢ . أعمال الأعلام ص ٢٣١ - ٢٣٣ مع شعراء الأندلس والمغربي ، ص ١٢٥ - ١٢٧ .

ARCHIVE

**رؤية جديدة لقصيدة
قديمة**

ARCHIVE

محمد عبدالعزيز الموافي

(١)

القصيدة للشنفرى الذي يكتف حياه غموض شديد لا يتفق وذيرغ اسمه بين شعراء الجاهلية بعامة ، والشعراء الصعاليك بصفة خاصة . والقليل الذي جادت به المراجع عنه ينحصر في أنه من بني الحرث بن ربيعة بن الأواس بن الحجر بن الهنؤ بن الأزد بن الغوث . أسرته بنو شابة بن فهم بن عمرو بن قيس عيلان . في ظروف غامضة كل الغموض ، ولم يزل فيهم حتى أمرت هو سلامان بن مُفْرِج (من الأزد) رجلاً من فهم ، أحد بني شابة ، فقده هو شابة بالشنفرى . ونشأ في بني سلامان لا تحسبه إلا أحدهم ، حتى بازعته بنت الرجل الذي كان في حجره - وكان السُّلَاميّ اتخذهُ ولدًا وأحسن إليه - فقال لها الشنفرى ، اغسلي رأسي يا أختي ، وهو لا يشك في أنها أخته ، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته فلذهب مغاضبا حتى أتى الذي أخذه من فهم قائلاً له : أصدقني ممن أنا ؟ قال : أنت من الأواس بن حجر . فقال : أما أني لن أدعكم حتى أقتل منكم مائة بما استعبدقوني !^(١)

ويروى أنه قد لزم دار فهم واستمر في الإغارة على الأزد حتى قتل منهم تسعة وتسعين ! ثم اجتمع له رهط منهم وتغلبوا عليه وقتلوه^(٢) . كما يروى أن سبب أسره ومقتله أن الأزد قد قتلت

الحارث بن السائب الفهمي ولم يعترف بقتله إلا حزام بن جابر . ولما ترعرع الشنفرى أخذ يغير على الأزد مع فهم حتى قتل منهم كثيرين آخرهم حزام بن جابر ، ثم يقتل الشنفرى على يد أسيد بن جابر^(٣) .

وفي جو الغموض الذي يحيط بحياته يتسع المجال للأساطير التي تُروى حوله ؛ كمساحة الخطوة التي كان يخطوها أثناء عدوه والتي وصلت إلى إحدى وعشرين ذراعاً^(٤) وكالذي يحكى من أنه بعد أن قُتل وطرح رأسه مر به رجل من الأزد فضرب جمجمته بقدم فعقرت قدمه فمات منها ، فتمت به المائة^(٥) وغير ذلك من الأخبار الخرافية التي تكثر حول المشهورين أو الأبطال الذين تجسد مواقفهم مطلباً أو تحوز إعجاباً ، تخرج به نفوس معاصريهم وأقوامهم .

ويروى ابن الأباري رواية تهيد أن السبب في عدااء الشنفرى المستحکم للأزد أن رجلاً منهم قتل أباه وهو صغير . ولما رأت أمه تراخي عشيرته في الثأر له رحلت إلى فهم . ولم ترل فيهم حتى كبر الشنفرى ووقع في نفس " تأبط شراً " - الفهمي - موقعاً حسناً فأعجب به ، وعاونته هو وكثير من الفهميين على الثأر لأبيه . وهو نفسه يعترف بأن قومه أضاعوا أباه^(٦) ويدعم هذه الرواية ما أورده صاحب الأغصاني في الرواية الثانية من أن الشنفرى ورد منى وبها حزام بن جابر ، فقبل له : هذا قاتل أبيك^(٧) ، فشد عليه فقتله ، ثم سبق الناس على رجله فقال :

قللت حزاماً مهدباً علبد يطن منى وسط الحجيج المصوت

ومهما يكن الغموض الذي يكتنف حياة الشنفرى ، فإنه دفع دفعاً إلى بغض قومه والنقمة عليهم ، بتأثير نشأته التي تجرع فيها مرارة الظلم والاستعباد والإهانة ، ثم بجواره للفهميين الشائرين المتصعلكين

وعلى رأسهم تابط شراً^(٧) الذي تعهد بؤادر التمرد عند الشنفرى فأعانا وزادها حدة واتقاداً . وكان من الطبيعي أن يكون الأزديون - لما لاقاه فيهم وعاناه بسببهم - من أوائل المصطلين بنار ثورته الناقمة، بل لقد صاروا هدفاً مائلاً لغزواته المستمرة هو ورجاله من فهم ، " فكان يغير على الأزدي على رجله فيمن تبعه من فهم ، وكان يغير وحده أكثر من ذلك " ^(٨).

(٢)

وتجربة الشاعر في هذه القصيدة تحتل فيها الأنثى مكاناً بارزاً تظل فيه هي المؤثر الأقوى في تلك التجربة . ولنا ثلك أمام غموض حياة الشنفرى أن يحدد نوعية العلاقة التي تربطه بها في الواقع : هل كانت محبوبة له حالت ظروف حياته دون الاقتران بها ؟ أم أنها حبيبة تزوجها وسكن إليها رديحاً من الرمن حتى اضطرت إلى الانفصال عنه ؟ ذلك شيء لا يمكن القطع به . وكل ما يمكننا هو الحدس بأن أميمة كانت زوجاً له لأنه خلال تصويره لحياته معها لمس كثيراً من جوانب حياتها البنيية الخاصة التي يتعذر معرفتها إلا لشخص لصيق بها .

وربما رجع هذا الظن ما يرويه أبو الفرج من أن بني سلامان سبت الشنفرى وهو غلام فجعله الذي سباه في بهمة يرعاها مع ابنة له ، فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها ، فصكت وجهه ، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته ، فخرج إليه ليقبله ، فوجده وهو يقول :

ولو علمت تلك الفتاة مناسي ونسبها ظلت تقاصر دونهما
الس أبا خير الأواس وغيرها وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها

فلما سمع قوله قال له : لولا أنني أخاف أن يقتلني بنو سلامان

لأنكحتك ابنتي . فقال : على إن قتلوك أن أقتل بك مائة رجل منهم ،
فأنكحه ابنته وخلق سبيله فسار بها إلى قومه فشدت بنو سلامان
خلافه على الرجل فقتلوه . فلما بلغ ذلك الشنفرى سكت ولم يظهر
جزعاً عليه ، فأغضب ذلك زوجه وقالت له : لقد خِستَ بمِشاق أبي
عليك ^(٩) .

وعلى ذلك فربما كانت أميمة هي ابنة السلمي التي نعم
الشنفرى بزواجها فترة من الزمن عاش خلالها حياة غريبة على حياته
القلقة الفائرة المصبوغة بالدم . وهذا بدوره يساعدنا على فهم تجربته
الفنية وتصويره لها في هذه القصيدة التي تعتبر هي الأخرى غريبة بين
نتاجه الشعري الذي يدور حول صراعه المبرر مع بني سلامان وغاراته
المستمرة عليهم . وتربصه الدائم بهم وضحايا العديدين منهم ،
وكذلك حول تصملكه وفقره وهزاله وتشرده ونقته على مجتمعه
وحقده الأسود عليه .

(٣)

على أية حال علينا الآن الإصغاء إلى صوت الشنفرى في هذه
التجربة المفردة بين نتاجه ، حيث تحتل فيها المرأة (أميمة) مساحة
واسعة ، وحيث تجاوز الشنفرى واقعه وأخلص نفسه لواقع فني جديد
تمثل خلاله تجربته (الفنية) وصورها تصويراً فنياً تمثل في هذه القصيدة .
وليس من الضروري أن يكون الشاعر قد مر بهذه التجربة في
واقع حياته المعيشة . لأن الذي يعني دارس الأدب هو نجاح الشاعر في
تصوير تجربته ، ولا يعنيه كثيراً أن يبحث عن معاناة الشاعر لها حقيقة
في حياته أو عدم معاناته .

يقول الشنفرى :

- ١ - أرى أم عمرو أجمعت فاسقلقت
- ٢ - وقد سبقنا أم عمرو بامرها
- ٣ - يعني ما أصنت فباتت فاصبحت
- ٤ - فواكبدا على أمانة بعدما
- ٥ - لها جارتي وأنت خير مليمة
- ٦ - لقد أجمعتني لا منقروا قافها
- ٧ - تبنت نعيد النوم تهدي غولها
- ٨ - محل متجاجة من النوم بيتها
- ٩ - كأن لها في الأرض بنياً تطفه
- ١٠ - أمانة لا يخسر نفاها حلها
- ١١ - إذا هو أمسى أب قرة عنه
- ١٢ - فدفنت وجلت واشكرت وأكملت
- ١٣ - فيها كأن البيت خير فوقها
- ١٤ - برحمة من بطون حلها سورن
- ١٥ - وباضمة حيز القسي بعثها
- ١٦ - خرجنا من الوادي الذي بين بشعل
- ١٧ - أمشي على الأرض التي لن نظرنى
- ١٨ - أمشي على أين المزاة وبغدها
- ١٩ - وأم عيال قد شهدت هتوتهم
- ٢٠ - تخاف علينا العمل إن هي أكثرت
- ٢١ - وما إن بها حين بما في وعاتها
- ٢٢ - مصلكة لا يقصر السو دونها
- ٢٣ - ها ونفضة فيها ثلاثون سنحفا
- ٢٤ - وتاتي العدي بارزاً نصف ماقها
- ٢٥ - إذا فرعوا طارت بأبيض صارم
- ٢٦ - حسام كلون الملح صاف حديزة
- ٢٧ - تراها كأذناب الحيسل صوادراً
- ٢٨ - قلنا قريلاً نهدياً بملبي
- وما ودعت جيرانها إذ تولت^(١٠)
- وكانت بأعناق المطي أظلت^(١١)
- لقضت أموراً فاسقلقت فوكت^(١٢)
- طمعت ، فبها نعمة العيش زكت^(١٣)
- إذا ذكرت ، ولا بدات تفلت^(١٤)
- إذا ما مشيت ، ولا بدات تفلت
- لجارتها إذا الغديبة قسبت
- إذا ما يموت بالدمعة خلست^(١٥)
- على أمها وإن تكلمك تكلت^(١٦)
- إذا ذكر النسيان عفت وجلت^(١٧)
- مات السعيد لم يسأل أين ظلت^(١٨)
- فلي جن إنسان من الحسن جنت^(١٩)
- برحمة رحمت عشاء وظلت^(٢٠)
- ف أرخ ، ما حوفا غير مشيت^(٢١)
- ومن يقترعهم مرة ونشمت^(٢٢)
- وبن الجبا هيئات أنشأت مشيت^(٢٣)
- لأنكي قوماً أو أصادف خميت^(٢٤)
- يقترعي منها زواحي وغدوتني^(٢٥)
- إذا أطمعهم أو تحنت وأقلت^(٢٦)
- وحن جباغ ، أي آل تسألت^(٢٧) ؟
- ولكنها من خيفة الجوع أبقيت^(٢٨)
- ولا ترجسي للسبت إن لم تبست^(٢٩)
- إذا آنست أولي البدي القسرت^(٣٠)
- تجول كعير العائبة الطففت^(٣١)
- ورامت بما في جفوها ثم سللت^(٣٢)
- جراز كأفطاع الغدير المتفت^(٣٣)
- وقد نهلت من الدماء وهلت^(٣٤)
- حمار بني وسط الخجيج المصوت^(٣٥)

- ٢٩ - جزينا سلامان بن تفرج فرجها
 ٣٠ - وهنىء بي قوم وما إن هانهم
 ٣١ - شفا بعد الله بعض علينا
 ٣٢ - إذا ما أصبني ميعتي لم أنالها
 ٣٣ - (ولو لم أرم في أهل بيتي قاعدا
 ٣٤ - ألا لا تغلني إن تشكيت، خلقي
 ٣٥ - وإلى خللو إن أريدت حلوتي
 ٣٦ - أبي لما آسى سريع مياضي
 بما قلمت أيديهم وأزلفت^(٣٧)
 وأصحت في قوم وليسوا بئس^(٣٨)
 وعرف لدى القذى أوان استهلّت^(٣٩)
 ولم تذر خالائي الدموع وعيوسي
 إذن جماعي بين العنودين حمي^(٤٠)
 شغلي بأعلى ذي النورين عدوي^(٤١)
 وفر إذا نفس العزوف امتعرت^(٤٢)
 إلى كل نفس تنحى في مسرعى^(٤٣)

(٤)

أول ما يلفت النظر إلى هذه القصيدة التي تمثل الأنثى أبرز خيط في نسجها الشعري ، هو ذلك الرباط الخفي الدقيق بين مطلعها وختامها . هذا الرباط الممثل في شعور المرارة والأسى والياس ، والذي اتخذ مظهرين مختلفين للنظرة الأولى ، وهما في الحقيقة يصدران عن نبع واحد هو المرأة وتجربته معها . وفيما يلي البدء والختام تظل هي الجزء البارز والمؤثر في القصيدة .

يبدأ الشاعر قصيدته بتصوير " صدمة الفراق " التي سببت له شعوراً عميقاً بالمرارة والأسى والياس ، أدى إلى تجسيم إحساسه بـ " الفقد " تجسماً شمل مظاهر الحياة من حوله . وهو بتلك البداية متأثر بآخر وأقوى الانفعالات المسيطرة على مشاعره . حينما التاع لمشهد الرحيل الحزين لمركب أميمة الذي ابتلعت الصحراء الواسعة ، فضلاً عن توفيقه الفني في البدء من النهاية ثم " الارتداد " إلى الجوانب التي يريد تصويرها من تجربته معها .

ها هي ذي أميمة ترحل وتصبح " ماضياً " بعد أن كانت

حاضراً يملأ حياته بهجة وأنساً . ويسيطر " الماضي " و " الرحيل " على مشاعر الشنفرى سيطرة طاغية تنعكس في هذا الحشد الضخم من الأفعال الماضية في مفتاح القصيدة ، فنرى حوالي خمسة عشر ماضياً (أجمعت ، استقلت ودعيت ، تولت ، سبقت ، كانت ، أظلت ، أمست ، باتت ، أصبحت ، قضت ، استقلت ، ولت ، طمع ، زلت) وإذا تأملنا هذه الأفعال وجدنا في ستة منها حروف الهمزة - ذا النطق الصعب والجرس الشديد - وكأنه ترجيع لأنات الشاعر الحزينة ترجيعاً يتجاوب مع ما قد توحى به " الشدة " من القلق العنيف في ستة أخرى من الأفعال .

إن الماضي هنا ماض سعيد ولذلك فلوحة الشاعر عليه لوحة مضاعفة ، وشعوره بسرعة انقضائه شعور حاد مرير ؛ فقد عقدت أميمة العزم على الرحيل بسرعة خاطفة " أجمعت فاستقلت " لدرجة أنه لم يصدق عينيه وهو يرى سمر الليل وأحاديث الرحيل تتحول إلى واقع ألهم يحاول الهرب منه دون جدوى (" أرى أم عمرو " كما جاء في رواية أخرى للبيت) وكأنه يستكثر على هذه السيدة التي يقدرها ويكنى عن اسمها أن تفعل ما فعلت ، بل وتنفذه بهذه السرعة ، وأكثر من ذلك أنها لم تصغ لنصح المفضلين للبقاء فاستبدت برأيها ونفذته " قد سبقتنا أم عمرو بأمرها " وإزاء ذلك كله سيطر الرحيل على مشاعر الشنفرى ، حتى صار لا يبصر أمامه سوى أعناق الإبل تتلأ الألق أمام ناظره وتهادى بمن فوقها من الأحبة الراحلين " وكانت بأعناق المطي أظلت " ثم " سالت بأعناق المطي الأباطح " .

وتلح " صلعة الفراق " على الشاعر أكثر فأكثر خلال تلك الزفرة اللاهبة " يعني " وهو لا يكاد يصدق انهيار كل آماله بهذه السرعة العجيبة وهذا التوالي المخيف ، وعجزه عن أن يفعل شيئاً

يوقف به ما يحدث ويخفف من سرعة إيقاعه الرهيب " أمست فباتت فأصبحت فقطت فاستقلت فولت " متمثلة في توالي حروف العطف "الفاء" وكثرته بين الأفعال الماضية .

وإذن فهو لا يملك إلا الأسى لما وقع والتحسر على انهيار آماله ، والندم على أنه أطلق لها العنان " فواكبدا - ورؤي فوأنذا - أما - على أميمة بعد ما طمعت ، ثم التماس العزاء شأن المصاب بكارثة ، في إطلاق الفروض المهدنة والمخففة لما يعالیه " فهيها نعمة العيش زلت " والاستسلام لليأس العاجز ، فهو إحدى الراحتين ، كما يقال !

(٥)

كان من الطبيعي أن يحاول الشنفرى بعد " صدمة الفراق " التماس العزاء تخفيفاً لما نجرعه من عذاب . وإذا حاولنا تمثيل تجربته ، التي تكاد تنطبق على من هاس مثلها من البشر ، أمكن أن نتخيله قد قبع في خيمته بعد رحيل " أميمة " وهو يعاني من صمت قاتل ، ويقيم بينه وبين المحيطين به حاجزاً صفيقاً تحول بينهم وبين الأقارب من أعماقه بغية التنفيس عما يغلي بداخلها من انفعالات .

ثم تغلب " إرادة الحياة " ، ويخفف مرور الزمن آثار الصدمة شيئاً فشيئاً ، فيتجه الشنفرى إلى ذكرياته مع أميمة ليقتات منها ، ويرطب بعلويتها جفاف حياته القاسي بعد رحيلها ، لكنه يكشف أن ما مضى قد مضى ولن يعود ، وأنه وإن أعطاه حق التجول بين تلك الذكريات والتنعم بها والسعادة لاستعادتها ، فإنه يريد الواقع ويتشد السعادة في هذا الواقع . وتلك هي العلاقة العجيبة التي عانى من استمرارها : يلجأ إلى الخيال ويفرح به لأنه يعطيه كل ما يشاء . على حين أنه يريد الحقيقة ويتشد الواقع الذي لا يعطي كل شيء ، بل هو قد حرمه من كل شيء !

ولما لم تظهر نتيجة ملموسة لتلك المحاولة ، لجأ إلى محاولة أخرى هجر فيها الوحدة والانعزال ، وانخرط - أو عاد إلى الانخراط - وسط جماعته من الصعاليك . فأشاد بهم وبقيادتهم ، وتحدث عن أسلوب حياتهم ولمس جوانب مضيئة من هذه الحياة . وورث أمام دوره البارز في هذا المجتمع . ويبدو أن ذلك كله كان نوعاً من العزاء ومحاولة منه للهروب من الغنة التي تجرعوها .

لكن هذه المحاولة لم تكن أفضل من سابقتها في تحقيق ما أراد فلم تنسه المغامرات الكثيرة التي خاض غمارها جرحه الغائر في أعماقه ، ولم تطفىء الدماء الغزيرة التي أهرقها نيران مصيبته التي تكوي أعماقه . ولذلك وحدناه في ختام تجربته حزناً يزفر زفريات اليأس والقنوط . ليتعاقب هذا الختام مع البداية الأسيفة المتتاعية للتجربة . وتظل " الأنثى " وراء ما عاناه في البدء والنهاية .

حقيقة حاول الشعرى في ختام تجربته التماسك ولم تستطع نفسه الممزقة ، والظهور بمظهر الهدوء والوقار ، وهذا شيء طبيعي بعد محاولات العزاء التي التمسها ، وتأثير الزمن الذي يخفف الجراح ويأسوها . بيد أن حزنه - بل ويأسه - يمكن لمسه بسهولة من خلال تعبيره عن تجربته . فعلى الرغم من أنه ينهي تطوافه في المغامرة وإراقة الدماء بسعادته الفائرة لثأره من ظالمه " بنو سلامان بن مُفرج " - على الرغم من ذلك نلمس حزنه الدفين غائراً وسط تلك الهالة التي أراد بها أن يوهمنا أنه تجاوز محتته تماماً :

إذا ما استنى ميتى لم أباهل ولم تُدر خلاصى الدموع وعمى
ولو لم أرم في أهل بيتى قاعاً إذن جاعى بين العمودين حُصى

فالتفني في البيت الأول هنا ربما كان أدل على الإلبات من

الاعتراف . ولا يعدو هذا النفي أن يكون دعوى إنسان مهزوم يحاول أن يخفف من الحزن الذي تجرعه في حياته ، وإلا فما هي تلك الآمال العذاب التي حققها ، والتي تجعله يستقبل نهايته بابتسامة الرضا وعدم المبالاة ؟

والبيت الثاني وإن برر به منهج حياته الذي اختاره أو أريد له ، فإنه يحمل شحنة طاغية من الأسى الدفين ، لأن هذه الحياة القلقة التي عاشها كانت - دون شك - أحد الأسباب التي نفرت أميمة منه وفرت بينها وبينه ، وهو نفسه يشعر بمرارة وحدته على الرغم من محاولته الاستعلاء عليها ، ورفضه المواصلة من أصدقائه " ألا لا تغدني إن تشكيتُ ... " موهماً نفسه بأن كثرة غزواته ، وغزارة الدماء التي أهرقها يمكن أن تغطي على الجرح العائز في أعماقه " شفاني بأعلى ذي البريقين عدوتي " فهذا الجرح لم يبرأ بكثرة الكر والفر . فظل يتوق إلى لحظة الهناء التي عاشها مع " أميمة " وبدا وكأنه - عبر الفلوات الشاسعة التي تفصل بينهما - يخاطبها وينبها الأمانى العذاب ، ويذكرها ببعض الجوانب المضيئة من حياته معها ، واعداد إياها بالكف عما أعضبها منه من سلوك ومحنراً لها من استمرار القطيعة ، مع نعمة استعلاء وأنفة وحزم غير مستغربة منه :

وإسى خلوا إن أريدت حلاوى ومر إذا غش العزوف استمرت

بل إنه هنا يبدو وكأنه يحملها بعض التبعة فيما انقلبت إليه حياته ، فهي لم تمنح نفسها كثيراً بالأخذ على يديه والحميلولة دونه ودون الطريق الذي اختاره أو أريد له ، توحي بذلك " إن " الدالة على الشك والتقليل . على حين تشير " إذا " إلى تحقق عزوفها عنه وإهمالها شأنه ، فصار إلى ما صار إليه من حقد ومرارة وثورة على مجتمعه .

(٦)

لمسنا الرابطة الخفية الدقيقة بين بدء القصيدة وختامها ، ورأينا مشاعر الأسى تعصف بوجودان الشنفري بعد رحيل أميمة المفاجيء ، ثم من خلال الزفرات اليائسة الآملة اللاتمة التي أطلقها في ختام التجربة .

وفيما بين البدء والختام كانت للشاعر محاولات عديدة التمس في بعضها الغزاء من خلال الاستغراق في ذكرياته السعيدة مع محبوبته ، وحاول في بعضها الآخر الهروب من واقعه الأليم إلى الانخراط مع جماعة الصعاليك أو استئناف حياته السابقة معهم ، بتعبير أدق .

ويلاحظ أنه خلال استغراقه في الذكريات أكثر من الحديث عن أميمة بضمير الغائب ، ولم يخطئها إلا في الشطر الأول من البيت الخامس الذي يعتبر أول الأبيات في استرجاعه ذكرياته معها . وهو في هذا الخطاب يناديها بـ " يا " المشعرة بالبعد ويجعلها " جارته " بعد أن كانت قريبة إليه لصيقة به . ويكنى عنها بـ " أم عمرو " أو يذكر اسمها - تلذذاً وتعذياً - حين يندبها " على أميمة " .

وهذا يشعرنا بأنه بدأ يدرك حجم الصدمة التي تعرض لها ، ولذلك وجدناه بعد هذا الخطاب القصير في بداية البيت الخامس ، يتحدث عنها بضمير الغائب ، ويستمر هذا الحديث طوال تجواله بين ربوع ذكرياته معها . نعم لقد غابت وصارت حياته معها ماضياً لا سبيل إلى استرجاعه . وإذن فليس أمامه إلا استزراح نسμάτων ، والهروب إلى أيامه السعيدة .

وخلال استغراقه في هذا الماضي يصوره في صورة مثالية تبدو

من خلالها صاحبتة موسومة بكل جمال محوطة بكل إجلال . وهذا طبيعي من محب تطلون نظرتة لماضيه تبعاً لمشاعر الحب والتحسر التي تضطرب بها جوانحه . فليس بعجيب أن يضيئ البهاء والكمال على هذا الماضي الذي ذهب ولن يعود .

وإذا نظرنا إلى موقف الشفري من زاوية أخرى لفت انتباهنا شيء طريف ، فهذا الصعلوك الثائر على مجتمعه الرافض لقيمه يقف أمام القيم الخلقية المتعلقة بالمرأة وقفة إذعان وتسليم ، بل إعجاب وإجلال ! ولا ندري هل كان ذلك لأنه صور هذه القيم من خلال المرأة التي أحبها فانعكست مشاعره على تصويره ؟ أم أن السبب الحقيقي لذلك هو أن القيم المتعلقة بالمرأة في العصر الجاهلي قد رسخت رسوخاً قوياً ، وضربت بجذورها في أعماق الرتبة ، فصارت من العرافة والنبات بحيث استعصت على تلك الهزات الاجتماعية التي تمثلت في ثورة الصعاليك ، فلم تكن هدفاً من الأهداف التي قصدوا إلى تغييرها ، بل إليهم رضوا عنها وأعجبوا بها وتقبلوها قبولاً حسناً .

من هنا جاء هذا الشعر على لسان الثائر المارد " الشفري " وكأنه - على امتداد عشرات القرون - يمسك بيده شعلة مضية تهتدي بها المرأة العربية ، أو المسلمة ، وتحاول الاقتراب من هذا " المثل الأعلى " للزوجة الصالحة . وتأنف بعزة وكبرياء ، من الاستسلام لعقيلة القطيع ، والانقياد وراء التقليد الأعمى لكل ما هو بعيد عن مثلنا وقيمنا وحضارتنا .

فالمرأة الجاهلية قد تمكنت ، على ما هي فيه من فقر وبدادة ، أن تحقق لزوجها ما توفره له الزوجة الصالحة من الدعة والهدوء والسعادة ثم جاء الإسلام فجعل من " الزوجة المسلمة " نموذجاً رفيعاً يحق للمرأة من كل دين أن تعتز بوصول بنات جنسها إلى هذا

المستوى السامق ، وها هي ذي أم المؤمنين السيدة خديجة (زوجة محضرة) اقترنت بالرسول صلى الله عليه وسلم ، وهي مزودة بتلك القيم العظيمة في العصر الجاهلي فوقفت منه عقب نزول الوحي عليه ، ذلك الموقف النادر الذي شدت فيه من أزرها ، وعاونته على امتصاص قسوة المفاجأة ، موقنة بأن الله لن يخذله أبداً . ثم أهل الإسلام الخفيف فوجد الزينة خصبة في هذه الناحية فأنمى نباتاتها الغضة ، وأكمل البناء الأخلاقي الوليد . وصدق الله العظيم " ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة " .

وإذن فالمرأة الجاهلية لم يكن يشيع فيها هذا النوع الناضر الذي لا يرعى حرمة العشرة بينه وبين الزوج ، ولا تصمد معه في مواجهة الشن والأرزاء وتقلبات الأيام ، كما أنه لم يشع بين نساء هذا العصر تلك المرأة التي شدت عن القيم الخلقية للعصر ، وتحولت إلى دمية كل مهمتها تحقيق المصعة الهابطة للشاذين من الرجال . مع ملاحظة أن بعض الشعراء - كما مرء القيس - قد سالفوا في تصوير "غزواتهم" النسائية ، فأظهروا النماذج التي تحدثوا عنها في صور هابطة مقززة لا شك أنها كانت منفرة لأذواق مجتمعهم الذي لم ينجح تماماً في الضرب على أيديهم ، ليكفروا عن شذوذهم وفجورهم ، واكتفى بنفهم من بين صفوفه ، ليعيشوا ، بعيداً عنه ، حياتهم اللاهية الماجنة .

مهما يكن من شيء فقد آن أن نعود إلى تأمل سيطرة الأنثى على تجربة الشاعر من خلال الاستغراق في تصوير ما بهره فيها . والمثير للإعجاب حقاً أن الصفات التي بهرت هذا " الصعلوك المتمرد" يتصل معظمها بالقيم الخلقية الرفيعة . وعندما تحدث عن جمالها الجسمي جمع فأوعى ، وأشعرنا بأنه يحتل مرتبة تالية في الأهمية لصفاته

الخُلُقِیَّة العالیة الّتی تحلّت بها داخل بیتها وخارجہ . ولذلک لم یکن غریباً منها - وهي من هي - هذا الموقف المتفرد المتمثل في رضائها بـ " الشفوی " بما یوحی به اللفظ من دمامة الخلقۃ ! .

لقد كانت أمیمة خارج بیتها حیة متحجبة ، یوحی مظهرها بالاحترام ویجبر علیہ ، وهي جد حریصة علی الالتزام بهذا المظهر ، فهي لا تفتعل مواقف تؤدی إلى التخلّص من الحجاب وسقوط حمارها ، وحتى إذا حرکة الهواء مثلاً ، فسرعان ما تعیده إلى حالته الأولى . هذا من حیث مظهرها واقفة لأمر ما خارج بیتها ، فإذا ما سارت فی الطريق فهي تفض بصرها ولا تمیل یمنه أو یسره . ومن هنا حق للشاعر - وحق لنا معه - أن یصبح تلك الصیحة المعجیة المؤکدة الّتی نکاد نلمس خلالها إشارة یدیه لمزید من التأكید ! ثم یصور حیاءها من خلال التحسید لمظاهر العفة الّتی تعد خلقاً أصیلاً من أخلاقها ، وذلك عن طریق الحملة الاسمیة المنصبة المشعرة بالثبوت والدوام " لا سقوطاً .. ولا بدات تلفت " .

لقد أعجبتى لا سقوطاً لحاها إذا ما مشت ، ولا بدات تلفت

وهذه الزوجة - كما توحی القصیدة - تعيش فی رفہ من العیش تظللہ تلك السعادة الّتی تنعم هی وأسرتها بها . لذلک تحرص - شأن الإنسان النبیل - علی أن تضاعف سعادتھا بإشراك الآخرين من جيرانھا الأدنیس العابطین لها المراقبین لما ترفل فیہ من حلل السعادة . فهي لا تحرم جيرانھا من خیرات النعم الوفیرة الّتی تتمتع بها . بل وتعتمد إخفاء ما تفعل ؛ فهي تنتظر حتى یجن اللیل وبهذا الّکون وترسل بعطائھا إلى هؤلاء المحتاجین . وهذا أساس طیب لخلق رفیع زکاه الإسلام ورغب فیہ " ورجل تصدّق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق یمنه " ولا نظن أن هذه المرأة ذات الخلق الرفیع

ربما كان الأولى أن يلي البيت التاسع " كأن لها ... البيت السادس " لقد أعجبتني ... ليكمل تصويرها خارج بيتها دفعة واحدة ، بدلاً من إقحامه وسط الأبيات التي تصورها داخل بيتها .

وقد أدى هذا السلوك الرفيع إلى أنها أصبحت تشرف الرجل الذي تنتسب إليه " وترفع رأسه " عالياً بين أقرانه ، لأنه لا يسمع عنها إلا كل خير ، وهي بين قريناتها مرتفعة الهامة ، حسنة السمعة . وبكاد " ثناها " المعطر بين الناس يتجاوب مع " بشياً " و " تَبلت " ، بل ويصبح تنويعاً رائعاً لها ، أما " النسوان " التي ربما لا يسمع البعض استخدامها فلم يكن لها عند الشاعر هذا الإيحاء الذي قد ينفر منها .

وبيت يشيع فيه مثل هذه المودة والمرحمة والسكينة ، يجذب ربه نحوه ، ويجعله دائماً مشوقاً إليه . لأنه سيلقى تلك الشريكة التي تفر بها عنه ، والتي حولت بيته إلى جنة صغيرة يشيع فيها الحب والسعادة ، فبيته ليس كبعض البيوت التي تتحول إلى " قوة طاردة " للأزواج ، فيضطرون إلى تعويض تعاستهم في الخارج بما يعود على بيوتهم بالضرر البالغ . ومزهد من الإخلاص في الإصغاء إلى الشنفرى ، نلاحظ أنه يلتفت ويخبر عن نفسه بـ " أمسى " مع أنه صعلوك يفرض عليه أسلوب حياته عدم العودة في " المساء " الذي يعود فيه البشر العاديون إلى بيوتهم . أفلا يجوز لنا الظن بأن " أميمة " بذلت معه جهداً جهيداً ليكف عما هو فيه ويعود إنساناً سوياً ، وأن الشاعر ربما تأقت نفسه إلى الاستجابة لها ، أو أنه ربما قد استجاب لها نوعاً ما ١٢ .

وبعد أن رسم الشاعر هذه اللوحة الخلقية البديعة لتلك الزوجة ، كأنه خشي أن يظن بها أن مميزاتا انحصرت في الجانب الخلقى (وما أعظمه من جانب) وربما كان حرصها عليه نوعاً من

تعويض نقص في جمالها الجسمي ولذلك وصف جمالها وكشف عن روعته في بيت مركز مشحون بالإيماءات المتروعة الدلالة :

فدقت وجلت واسكرت وأكملت فلو جن إنسان من الحسن جئت

فجسمها بلغ غاية التنسيق ، فدقت أعضاؤه التي يجب فيها ذلك ، كما عظمت وكبرت الأعضاء الأخرى التي ينبغي أن تكون كذلك .. وبعد هذا الوصف البليغ المشحون احتار فيما يختاره من صفاتها الجمالية لأنها كثيرة تفوق الحصر فقال " وأكملت " بالبناء للمجهول الموحى بعجزه عن حصرها فليس في جسمها شيء يعاب ، بل هي كاملة مكملة . وقد زانت هذا الجمال العظيم بدماعة أخلاقها ، وتواضعها الجم ، فهي لا تدل به على روجها . ولا تندفع بسببه إلى ما يشين ، مع أنها لو فعلت **لكان لها العطر كل العذر** " فلو جن إنسان من الحسن جئت "!

هذه المرأة التي جمعت بين الحسنين : الأخلاق الرفيعة والجمال الساحر قد ملأت على زوجها حياته وأخصبتها ، وأعطته خير ما يعطاه المرء في دنياه " زوجة صالحة : إن نظر إليها سرته ، وإن غاب عنها حفظته " ولذلك رسم لها هذه الصورة البديعة فهي زهرة فواحة حركتها رياح هادنة ، فعبقت بشذاها وعطرها المكان الذي تجل فيه بعد أن سما به عن اللوم والمذمة " تحل بمنجاة " لكن متى يحدث هذا ؟ في المساء ، وقت الدعة والهدوء والتأمل في الكون والحياة " فبتنا " و"ريحت ، عشاء " وما إن يتنفس الصبح حتى تنهأ هذه الزهرة الفواحة - أو الزوجة المثالية - لاستقبال قطرات الندى التي تتلألأ على أوراقها ، وتعكس أشعة شمس الصباح المبهجة ؛ فهي صباح مساء ، صورة للبهاء والألق والإشراق :

فبتاً كان البيت حجر فوقاً .. بريحانة ريحت عشاء وظلّت

واستمراراً في الإشادة بها وبما تشعه في الأمانة التي تحل فيها من طهر وعفاف ، يختار لها - أو هذه الريحانة - أطيب البقاع وأزكاها وأخصبها " بطن حلية " و " الأرج " هنا بانتشار عطره وسعادة الناس بعبيره ، يكمل " نأها " الطاهر العفيف الذي تنعطر الألسنة به .

(٧)

يبدو أن محاولات " أميمة " لم تنجح في استنقاذ الشفري من التصعلك وأنه قد عجز عن تلبية تلك الأمانة التي جاشت بين جوانحه فورة غنى خلاها أن يعود بشراً سوياً " يمسي " كما يمسي الناس العاديون إلى بيوتهم ، وعندما أخفق عاد إلى التصعلك ! ولم تنطق هي الاستمرار معه " فاجمعت واستقلت . وما ودّعت إذ تولّت " .

ويلاحظ أنه في تصويره لعودته إلى التصعلك - أو استمراره فيه - يصدر عن مشاعر حزينة تعتبر استمراراً لسيطرة الأنثى على التجربة ، وبروز هذه السيطرة بحيث كانت أبرز الخيوط في نسيجها الشعري . و " باضعة " التي بدأ بها تصوير تلك الموجهة من تجربته ، تشي بذلك ؛ فقد أوردتها مؤنثة مع أنه يعني بها قوماً غزاة من الصعاليك تحت قيادته ! وكأنه به " باضعة " يستعيد ذكرياته مع تلك الأنثى التي تعددت الأفعال المسندة إليها في الأبيات الماضية ، استعادة مليئة بالأسى والحسرة على الرغم من محاولته الاستعلاء عليها بإبراز قيادته للصعاليك " بعثها " وتأكيده لنجاته من الأخطار المحدقة به " لن تضرنني " وإحاطته أعداءه " لأنكي قوماً " ، لأن هذا كله لم يعط على شعوره بالفشل ، ووعيه بمصيره ورهبه منه وحزنه عليه " ومن يفرّ

يغنى مرة ويُسَمَّتْ ؛ فهو إن ظفر مرة يفشل مرات عديدة ! كذلك فإن رغبته في إغاطة أعدائه لم تلهه عن مصيره المخوف بالمخاطر "لأنكي قوماً أو أصادفَ حُمَيَّ" ولا عن وعورة طريقه الشاق المليء بالأهوال التي يبرزها همز الفعل وتشديده "أمشَى على الأرض..." ثم تكراره "أمشَى على آيْن الغزاة..."

وتظل تلك السيطرة بارزة في تصويره لـ "تأبط شرأ" القطب البارز بين جماعة الصعاليك ، لأن الأنثى مازالت تلح على وجدانه ، فهو يطلق عليه "أم عيال" ! حقيقة إن الأزد تسمى رأس القوم أما . وأن اللسان روى عن الشافعي قوله : "العرب تقول للرجل يلي طعام القوم وخدمتهم : هو أمهم" واستشهد الشافعي بهذا البيت . لكن الحقيقة الأخرى التي لا تقل عن تلك صدقاً ، أن الشنفرى لم يكن وفيّاً للكيان القبلي إلى الحد الذي يدخل بعض شحاته المحلية في اللغة المشوكة ؛ وهو الذي سفك الدم دون أن يرعى حرمة الأشهر الحرم ولا قداسة المكان :

فلما قيسلاً نهده يسا بمأنس
حمار مى وسط الحجيج المصوت

فمن المستبعد أن يظل على امتداد سبعة أبيات يتحدث عن "تأبط شرأ" حديثه عن أنثى ، مجرد التمسك بلهجته الأزدية دون أن يكون لنا الحق في أن نستشف من ذلك دلالة أعمق تتجاوز الدلالة القريبة ، وفهماً أدق يتسق مع حالته الشعرية !

وقد يكون التأنيث مبرراً في تصويره لما تجرع فيه الأنثى من نحو "تقوتهم ، أو تحنت ، تخاف علينا العيل" لكنه بحاجة إلى المراجعة والتأمل عندما يسند إلى تأبط شرأ في موطن لا تحتمله فهو يسميه "مصعلكة ... إذا آنست أولي العدى اقشعرت ! وتأنسى العدى" و"طارت بأبيض صارم".

إن تصوير " تابط شرأ " على هذا النحو الذي تبدو فيه حنكته في تدبير حياة رعيته من الصعاليك داخل مواطنهم ، وشجاعته في قيادته لهم خارج هذه المواطن - ربما كان صدى لتصوير أميمة داخل بيتها وخارجها ، على مابين الموقفين من تناقض ا بل إن هذا التناقض بينهما قد يدعم ما تزعمه من أن إبرازه للقلق والتوتر والمعاناة المستمرة في حياة الصعاليك قد يوحى بحسره العميقة على ماضيه الهادي الآمن الذي ولّى فضلاً عن أن بعض صوره الجميلة لـ " تابط شرأ " تكاد تشير إلى أن طيف أميمة مازال متجسداً أمام ناظره ، وسلوكها المثالي مازال يملأ خياله ، حتى إنه ليداعبه معجباً متعجباً من تلك السياسة الحكيمة " أيّ آل تألت ؟ ! " بضمير الأنثى ، أيضاً !

وقد استمر الشغرى في تصويره حياة الصعاليك تحت قيادة " تابط شرأ " محافظاً على الأداء المي الجيد لتجربته . فهو يصور ثقة " تابط شرأ " الزائدة بقوته وامتزاجه بجماعته بتلك الصورة الدالة " مُصغِّلِكَة لا يقصُرُ السرّ دونها " وحلده الزائد وحياته القلقة الوجلة بقوله " إذا آنستُ أولي العديّ اقشعرتُ " بما توحى الكلمة الأخيرة من احتشاد وتوتر . واستعداده المستمر لدرء المخاطر بأنها - تابط شرأ - تأتي العديّ " بارزاً نصفُ ساقها " بما في ذلك من تجسيد لهذا الاستعداد . وقضائه السريع على أعدائه بتلك الصورة المليئة بالحياة والحركة والثقة " تجول كعيرِ العانةِ المتلفّت " .

وكان من الطبيعي أن يقف في حديثه عن تابط شرأ والصعاليك أمام السلاح ، لما له عند الجاهلين - والصعاليك بصفة خاصة - من أهمية فائقة . لكنه لم يوفق تماماً في تصويره للسيف .

حسام كلون الملح صاب حديدُه جُرّاز كاقطاع الغدير الثقت
تراها كأذاب الحبل صواذرا وقد نهلت من الدماء وعلّت

فالسيف الباتر لا يتجانس مع الغدير الذي يداعب النسيم
مياهه فتلتد الأذن بخزيروها وتبهج العين حركتها وصفازوها . وهذا
التنافر بين طرفي الصورة هو ما نلاحظه في تشبيه السيوف بأولاد البقر
التي تهز ذيوها فرحاً برؤية أمهاتها بما يوحي به ذلك من حنان ومرحة
لا ينسجمان مع الدماء الغزيرة التي تريقها السيوف " نهلت من
الدماء وعلّت " .

(٨)

يبدأ الشنفرى الموجة الأخيرة من تجربته بإسارتداد إلى ماضيه ،
مبرزاً من خلاله مسؤولية قومه عما أصابه في بدء حياته من حيف
واضطهاد وتشريد زرع في قلبه كراهة مجتمع والنور منه نفوراً أدى
إلى حقد الدائم عليه وحربه المستمرة صده . فهو يثأر لنفسه بقتل
حزام بن جابر ، الذي قيل إنه قاتل أبيه ، دون مبالاة بحرمه المكان
والزمان حيث يسفك دمه بمنى وسط الحجيج ، ليشفي نفسه مما بها
من قومه (سلامان بن مُفرج) الذين أسروه فداء وفرحوا به ، على
حين أنه شعر بغريته بينهم فكان وبالاً عليهم لأنه مقتهم " ليسوا
بمُنّقي " وظل غريباً بينهم " ليسوا بمُنّقي " فأشبعهم قتلاً وتنكيلاً .

وعلى الرغم من التضجيج العالي لهجماته والدماء الغزيرة التي
يسفكها انتقاماً من ظالميه ، يطفو شعور المرارة والأسى ليغلف التجربة
بنقطة ملتاعة من قلب دام ظل ينزف منذ بدايتها حتى نهايتها، ليتعاقب
البعد والختام عناقاً يبرز وحدة الشعور المسيطر عليها . ومن الطبيعي
أن يثرى هذا الشعور هنا بزي التجلد والحكمة ، لأنه شعور محارب

قديم أجبره تقدم السن على التصالح مع الزمن ! هذا التصالح الذي يطفح باليأس والمرارة على الرغم من محاولته الاستعلاء على واقعه :

إذا ما انتهى ميتى لم أبالها ولم تلر خالاتى الدموع وعمى

إن نفيه هنا يكاد يوحى بعكس ما ينفيه على حين أن تأكيده لتحقق كل أمانيه يشف عن حسرة دفينه في أعماقه " ألا لا تعذنى .. شفانى بأعلى ذي البريقين غنوتى " تلك الحسرة التي يعلو صوتها في تلك النفثة الأخيرة العاتية اللائمة لهؤلاء الذين لم يفهموا ظروفه ، ويسبروا أغواره ، وعلى رأسهم أميمة التي لم تصبر عليه وتركته للأيام تنهشه بأنيابها ، مع أنها ربما لو صبرت لاستغذته من كثير مما دهمه الدهر به لأنه لم يكن شراً محضاً بل فيه إلى جانب الشر جوانب أخرى مضيئة تنتظر من يجلوها ويحسن توجيهها :

واسي خللوا إن أريدت خلاوتى ونز إذا نفس الغزوف استعمرت
أسي لما آسى سريخ مساءتي إلى كل نفس تنحى في مسرتي

الهوامش

١ - الشفري اسمه وقيل لقب له .

والأواس والججر يحور لهما فتح أوغما وكسره . و " الجنو " ورد بكسر الهمزة وسكون النون بعدها همزة " الجنه " والشفري معناه : عظيم الشعة . وهو ابن أخت تايط شرأ وهرب به القتل في العدو فليل " أعدى من الشفري " وهو ثالث اثنين : تايط شرأ وعمرو بن براق من العدائين الذين يعدون على أرجلهم فلا يتركهم الطلب ولا تلتحقهم الخيل . انظر الأثاني " دار الكتب المصرية " ١٧٩/٢١ . والمفصلات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف القاهرة ١٩٨٩ ص ٢٧ ، ١٠٨ .

٢ - الأثاني ٢١ / ١٨٠ - ١٨٤ وقد أورد أبو الفرج رثاء " تايط شرأ " له . كما أورد دهشيه لمؤلف القناع منه ، مع أن نسيه يعلو نسبها " أنا ابن خيار الحجر . وأمي ابنة الأحرار وقد قيل منه شرف النسب الذي ادعاه لأبيه ، أما الذي يحر الشك فهو وصفه لأمه بأنها " ابنة الأحرار " ، لاني في الملب أمة سوداء ورتب ابنها معظم ملاحها الحسية ، كما كانت أمومها له حذلا يبه وبين الانتساب إلى ابنة العربي الشريف " وهو نفسه في الشعر الموجه للقناع يعرف بأنه هجين " بما حرمت كلف القناع هجينها " .

٣ - الأثاني ٢١ / ١٨٤ - ١٨٥

٤ - الأثاني ٢١ / ١٨٦ ، ١٩٤ . وغريب من هدهد يحكي من لقاء الملوك لتايط شرأ الأثاني ٢١ / ١٢٨ ، ١٣٤ .

٥ - شرح المفصلات لابن الأثيري (بيروت ١٩٢٠) ص ١٩٦ - ١٩٨

٦ - لا تحمل هذه الرواية من اضطراب لأنها تبدأ بأن المطالبة بداره أخو الشفري وليس أباه الأثاني ٢١ / ١٨٤ .

٧ - الشائع أنه حال الشفري . يقول محققا المفصلات عنه ص ٢٠ " وسأني وصف جيد له في قصيدة ابن أخيه الشفري " وفي ص ١٠٨ عند حديثها عن الشفري يقولان : " وهو ابن أخت تايط شرأ " . وتايط شرأ عربي صلبة ينتهي نسيه إلى قيس عيلان بن مضر بن نزار ، ولعله كان أميا لأن الشفري من الأم . انظر الأثاني ٢١ / ١٢٧ .

٨ - الأثاني ٢١ / ١٨٠ .

٩ - الأثاني ٢١ / ١٩٢ / ١٩٤ وخلافه : بعده ، أي بعد رحيل الشفري . وجئت بميثاق أبي لم تق به .

١٠ - أجمعت : عزمت أمرها . اسقطت : ارتحلت

١١ - سبقنا بأمرها : اسعدت واستأثرت به . وكانت : أي فجأتنا بالابل حتى أطلقنا بها .

- ٣١ - بارزاً نصف ساقها : يريد أنه مشعر جاد . العير - حمار الوحش . العانة : القطيع من حمار الوحش شبه " تأبط شراً به لأن الحمار أطير ما يكون .
- ٣٢ - الأيحر : السيف الصارم القاطع . الجفر : كنانة السهام
- ٣٣ - اطرز : السيف القاطع . أقطع : جمع قطع ، فكسر فكون ، كالتقطعة .
- ٣٤ - الحسيل : جمع حسيلة ، وهي أولاد البحر . شبه السيوف بأذناب الحسيل إذا رأت أمهاتها .
- ٣٥ - مهدأ : محرمأ ساق الحنفي . وعليد : محرم لبه رأسه ، أي جعل في رأسه شيئاً من صمغ ليعليد شعره .
- ٣٦ - سلمان بن مفرج : هم الذين أسروه فداء . أرئت : فلتعت .
- ٣٧ - يريد : هيء بي بنو سلمان حين أعدوني في القعدة ، وما انطعوا بي . يمني : أي ليس هؤلاء القوم من أحب وأقرب . وروى " يمني " أي بأصلي وعشيري .
- ٣٨ - الغليل : حرارة العطش ، وهو هنا العطش إلى القفل . عبدالله وعوف : من بني سلمان بن مفرج . الحنفي موضح العدو ، والمراد ساحة القفل أو إن استهلكت : في الوقت الذي اوتفتت فيه الأصوات للحرب .
- ٣٩ - لم أرم : لم أبرح الصودى . لعله أراد بهما همودي الحباء الحمة - الشية .
- ٤٠ - الحلة : الخليل . يهيئ حيله أن يعود إذا مرض . وذلك أنه مطروح يلزم القفر بخافة الطلب . ذو الرهين . موضع المدونة . اثرة من العدو . يريد أن سرعة عدوه سلاح يخطي به كراً وقرأ .
- ٤١ - العزوف : المنصرف عن الشيء . استمرت : استغلت من المراقبة .
- ٤٢ - المباءة : الرجوع تنحي في مسرتي : تقصد إلى ما يسرني



**سلطنة الأخير في (بائية)
الناطقة الديباني**

ARCHIVE

شريف بشير أحمد

تمتلكُ الأنا المعرفية القدرة على التصرف الإرادي باللغة ،
وتشكل أنساقها الصورية ، وتوجيه الفكرة الذهنية بغائية ذاتية ؛ إلى
أن يتسلط الآخر على موضوعه النص بوجوده الحقيقي خارجه ،
فينشأ حدثٌ محكومٌ بنسقٍ ثنائيٍ تشعر معه الأنا بقيدٍ يقيدها ، ويشوبها
بالنقص في الرأي ، والمعل ؛ وهي تخضع لقوانينه الوضعية وبذلك
تمارس الأنا نشاطها الإنساني في عالم محدود تعالِب فيه العوائق ،
وتحاول أن تنصرف على ما فيه من عقبات ، وتؤكد أن أفعالها ليست
عفوية لا ضابط لها ، ولا نظام يحكمها ، بل هي أفعال معقولة تستند
إلى مبررات ، وتهدف إلى غايات تبحث بها عن الحقيقة المعنوية
بحماسة دائبة .

وتتمظهر في (بالية) النابغة الديباني ثنائية الأنا التي يستمر
وراءها النابغة الديباني ، الإنسان الذي تضغط عليه مشكلة واقعية
يروم أن يتحرر منها حتى يكتسب قيمة إنسانية ، والآخر الذي
يتقمصه النعمان بن المنذر بوصفه ملكاً مهاباً تصدر أفعاله عن تصميم
عقلي وذهني ، وعن إرادة لها قدرة المبادأة ، فيتشكل نسق ثنائي
متقابل واقعياً ، وشعرياً قد لا تتكافأ موازينه التي تصطدم بالضغوط
غير الشرعية التي يثيرها النص لغوياً .

ومنذ المطلع يسير النص في نسقٍ ثنائيٍ يوحي به البناء

السردى؛ ويتحول به النابغة الديباني بالكلمة من التوقع إلى التكوين الذي يعيد به بناء ذاته بناءً جديداً ترفض به واقعاً يشير الأنا بشكل أساسي .

- ١ - أأني - أبيت اللعن - أنك لحنى وتلك التي أهتم منها وأنصب^(١)
٢ - أبيت كأن العائدات فرس لي مرساً ، به يطى فراشي ويحسب

تحاول (الأنا) أن تثبت شخصيتها ، وتقرر وجودها الإنساني في عالم الأشياء بدلالة الفعل (أأني) الذي يحمل في طياته نبأ له إشارة انفعالية ترغب (الأنا) في التخلص من مضمونه الخيري المتعلق بها ، وتفي بذاته مصداقيته بفعل الوطأة النفسية التي هيمنت على (الأنا)؛ فتجسّمت الوطأة في ثنائيا الفعلين (أهتم وأنصب) في سياق المصالحة الذهنية مع الآخر ، وخلق مسارب مشروعة للونام .

وتكشف جملة (أبيت اللعن) منزلة (الآخر) الواقعية ، وفوقيته الحقيقية على (الأنا) بوصفه قرين الشاء في الرؤية والسلوك يكتسب بها ديمومة في الفعل الناشط المرغوب فيه ، تحجب به اللعنة عنه ؛ فلا يجزؤ غيره على مدقته لمروءته ؛ ولا يستجلب لنفسه لعنة نظرائه ، ومن دونه . والجمع بين الفعلين (أهتم وأنصب) جمعاً نفسياً وسلوكياً معلناً يميلنا إلى ألفة (الآخر) عند (الأنا) ، ومعاناة (الأنا) من سطوة (الآخر) المتغلغلة في شآبيب فعل اللوم الصريح (المتني) ؛ وإن بعدت المسافة بينهما ، وتطاول زمن الفرقه .

ويشكل الفعل (المتني) عقدة نفسية للأنا تظهر آثاره بعنة بفعل صدمة النبأ . وإذا كان زمن فعل اللوم منقضيّاً في الحقيقة اللفظية ، إلا أنه مستمرلاً في الأثر الضاغط على (الأنا) ؛ وكأنّ لوم

الآخر غير متوقع ، ولم تحسب له (الأنا) حساباً قيمياً قياساً على العلاقة التي كانت تجمع بينهما في زمن سابق .

ويمثل الفعل (بث) رد فعل تنهض به (الأنا) تعبيراً عن لجاحتها من فعل (اللوم) ؛ فكان الشاعر بالبيتوة يصور أنه المعذبة بعلة قذف بها الآخر . وهذا العذاب نفسي في كينونته ، جسدي في كيفيته ؛ لأن المخيلة الشعرية حسمت الأثر ، فهاذا بالأنا تتخيل نفسها مرضت حقيقة مرضاً تستحق به العيادة . وتمكن (الأنا) من تحويل فعل العيادة والزيارة من فعل إيجابي تستأنس به ، إلى فعل سلبي تتألم منه بقسوة تتجدد ، وحركة تشتد . وبدلاً من أن يخفت الألم بطيب الحديث ، وحسن اللقاء ؛ تصاعف ، وتضاعفت حناته ؛ فهاذا بالأنا تنوهم ، وتسرّب كفاءة **الوكيز الذهني منها** ؛ فتظن ظناً شعرياً - تقرب به إلى الآخر - أن عائداتها هرض لها هراضاً من الشوك تكتوي به وخزاً مكروراً . وواضح أن دلالة الشوك معنوية . وليست مادية . وخيالية وليست حقيقية . إلا أنها موصولة سياقياً بفعل اللوم ، وكان اللوم يساري الشوك ، ووطأة الفعل القوي توازي في الشدة ووطأة الألم الذي يتفعل في ثنايا الجسد .

وبذلك يسطو الآخر على حرية (الأنا) ، ووعيتها الآلي . ويسلبها الإرادة التي تميز بها بين ما هو حقيقي - واقعي ؛ وما هو متخيل مهوم - وإن كان في سياق شعري غني فيه النابعة الذبياني برصد الحدث الفعلي ، وبالتصريح المباشر بالموضوع ؛ لتتابع إشارات النص ، والإيماءات المفوثة في ثناياه .

- ٣ - خلفت ، فلم أترك لأفك رية وليس وراء الله للمرء مذهب
٤ - لأن كنت قد بلغت عي خيانة لميلك الواهي أغش ، وأكذب

بدأت (الأنثا) سلسلة من الأفعال القولية تواجه بها آثار (اللوم) وتبحث عن أسبابه لإبطائها . وبعد الفعل (حلفت) بداية تحتلك بها (الأنثا) التعبير عن آرائها ، وتفكيرها ؛ لتدافع عن نفسها إذ وجدت في القسم وعاء للفكرة الحرة ؛ وتجسداً للذات الإنسانية ؛ له قداسة في الذهن ، والواقع تتخلص به من (اللوم) ؛ وتوحي للآخر بأن حرية الكلمة هي الطريق الوحيد لكشف الحقيقة التي كثيراً ما يتأخر كشفها بالتجربة ، والمعرفة ، والخبرة . وإن كانت (الأنثا) قد تنازلت عن جزء من مقوماتها الشخصية لمصلحة الآخر في أثناء صياغة الجملة (لم أترك لنفسك ربة) . وهذا النزول تستهدف به (الأنثا) الخير لنفسها دون الأذى ، والبناء الوجودي دون الهدم . ولو كانت الصياغة البانية للجملة (لم أترك لنفسك ربة) ؛ لتمضخت (الأنثا) تضخماً يدل على صمودها في الواقع . ولقيت سجيئة نسق ينكر عليها حريتها ، فلا تستطيع محادثة (الآخر) . ومحاورته بالبرهان، والمعاينة .

وتفرض (الأنثا) أن (مبلغاً ← وأشيأ ← كذاباً ← غشاشاً) قد تقول عليها ؛ فأوغر صدر (الآخر) الذي تحامل على (الأنثا) ؛ فأصدر عقاباً نفسياً عليها تجسد باللوم من غير أن يتأمل قبل أن يحكم، وأن يقيم التجربة والملاحظة قبل أن يلوم ؛ وكان (الآخر) قد وقع تحت سيطرة (المبلغ) ؛ وينطوي على نقص ، أو خطأ في فهم حرية الكلمة ؛ وكأنه في تلك اللحظة لم يكن سيد نفسه التي ضعفت أمام سرود (المبلغ) .

ويبدو أن (الأنثا) ما تزال تخفي سبب (اللوم) الذي غير مسار الود بينها وبين الآخر ؛ وتحاول تغيير المضمون القولى الذي أوقد غضب الآخر ، وهذه مرحلة تمهيدية من مراحل الإقناع .

والنظام . وأدركت (الأنثى) بوعيتها المستفز أن جزئيات معنوية مكروهة تتمحور في الوحدة الدلالية (خيانة) ينفر منها الآخر نظوراً يوازي نفور الأنثى منها بعد أن أصبحت حقيقة واقعية تلاحقها ظلاً مرعباً . وبذلك تتعادل (الأنثى) مع (الآخر) في النفور من الصفة المكروهة التي تُعدُّ واقعاً مرفوضاً يجب هدمه . وبذلك يستطيع النابغة الديباني أن يحارب (الخيانة - الوشاية) ، وما تحويه من هم ، ويددها بقوة الحقيقة ؛ كي لا يقوى أثرها ؛ فسقط قواه في بؤرة الضعف ، ويستولي عليها الخوف ؛ فإذا بالأنثى تقضي علانية بصدقها ، وكذب المبلغ - الواشي ؛ بل ترسخ فيه الصفة المذمومة بوصفه (الأغش الكذب) تأييداً تنفي به القيمة التضاضية المؤقتة ؛ لأنه يمتحن الغش والكذب . وبذلك تقرأ (الأنثى) من مجموعة الصفات الدنيئة المتوقعة في الألفاظ المكروهة (رغبة - خيانة - غش - كذب) ؛ فإذا بها تمتلك قوة تعبيرية آنية تكفيها لكي تكسب توارثها الذي جردها من القوة والتوازن زمنياً محدوداً لا تمتلك به القدرة على التصرف الإرادي.

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| ٥ - ولكني كنت أسراً في جانب | من الأرض ، فيه فتنة ومذهب |
| ٦ - ملوك وإخوان ، إذا ما اتهمهم | أخضع في أموالهم ، وأسرهم |
| ٧ - كملك في قوم أراك اصطفتهم | لهم نزعهم ، في شكر ذلك ، أذهبوا |

تنتقل (الأنثى) من الجهل إلى المعرفة محولة تحويلاً فاعلاً ، وتدرجياً الفكرة الموضوعية إلى حقيقة مفهومية تحقق فيها (الأنثى) ذاتها تحقيقاً له وحدة واقعية تتمثل بالإرادة الحرة في الاختيار الوجودي . ويكشف السياق أن (الأنثى) قد تفهمت بوعي سلوكي جوهر (اللوم) ، ومضمون الوشاية التي أثارَت حفيظة الآخر ؛ إذ يلجأ النابغة الديباني إلى الاستدلال الموضوعي الذي يستميل به (الآخر) ، ويمتص غضبه

بروية يسرد بها غائية تحوله المؤقت منه إلى سواء . وتكمن (الحياة) المزعومة بهذا التحول المفاجيء الذي لم تدرك ذهنية الآخر دوافعه الإنسانية بوصفها صور من ور المصير الضروري .

وتكشف المصادر أن النابغة الذبياني كانت له حظوة في بلاط النعمان بن المنذر - ملك الحيرة - ؛ وكان شاعره الذي يلهج به نموذجاً للمروءة العربية ، وظلّ زماناً لا يفد على الفساسة لما كان بينهم وبين المناذرة من الصاغض والشحناء^(٢) . وكان بلاط النعمان بن المنذر يروج بالشعراء ، أمثال : أوس بن حجر التميمي . والمثقب العبدى ، وليد بن ربيعة العامري ، وعدي بن زيد العبادي والمنخل الشكري^(٣) . ولكنّ النابغة الذبياني لجأ إلى الفساسة في بلاد الشام ؛ لأنهم أسدوا للشاعر وقبلته معروفاً حينما أطلقوا أسراهم ؛ والشاعر يعترف لهم بالفضل ، ويشكرهم على صيغهم . ويروى أنه لما أغار النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي على بني ذبيان أخذ منهم ، ومسى سبياً من غطفان . وأخذ عقرب بنت النابغة الذبياني ، فسأها : مَنْ أنتِ ؟ فقالت : أنا بنتُ النابغة . فقال : والله ما أرى النابغة يرضى بهذا منا . فأطلق له سبيَ غطفان وأسراهم . وكانت ذبيان من قبائل غطفان . فقال النابغة في مدحه :

وأياماً يوماً بمدات المزاود ^(٤)	- لفتري نعم الحى شبح برتنا
وكهد نهم الحارثي مُساجِد	يقوزهم العماد منه بمخضف
كنتي الجوام اصطاد قبل الطوارِد	سبقت الرحان الباهشي إلى الغلا
فانت لفتي الحمد أول والد	علوت مغللاً وبكابة

ومكث النابغة يمدحُ الملوك، والأمراء من الفساسة ؛ فقال يمدحُ عمرو بن الحارث الأصغر بن الحارث الأكبر الغساني :

وَقَفْتُ لَهُ بِالْبَصْرِ إِذْ قَبْلُ قَدْ غَزَتْ
إِذَا مَا غَزَوْا بِأَجْلَيشَ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ
يُصَاحِبُهُمْ حَتَّى يُغِيرْنَ مُغَارَهُمْ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ غَزَرًا غِيُونَهَا
جَوَانِحُ لَدَائِقُنَّ أَنْ قَبْلَهُ
كَتَابُ مِنْ غَسَّانٍ غَيْرِ أَصَابِ (٥)
غَصَابُ طَعْرِ تَهْتَدِي بِغَصَابِ
مِنَ الْغَارِيَاتِ بِالنَّمَاءِ الشَّوَارِبِ
جُلُوسِ الشُّبُوحِ فِي لِيَابِ الْمَرَاثِبِ
إِذَا مَا لَقِيَ الْجَمْعَانِ أَوَّلُ غَالِبِ

وصنع علقمة الفحل صنيع النابغة الذبياني ؛ فرحل إلى بلاط
الحارث بن جبلة بن أبي شمر الغساني الذي حارب بني تميم ، وانتصر
عليهم ، وأخذ أسراهم ، وفيهم شأمر أخو علقمة ، فأسرع علقمة
يمدح الحارث ، ويطلب منه :

وَأَنْتَ الَّذِي آثَرَهُ فِي عَذْوِهِ
وَلِي كَلِّ حَتَّى قَدْ حَطَّتْ بَعْمُهُ
مِنْ الْجَزْلِ وَالْقَتْلِ لَهْنُ نَدْوِ (٦)
فَخَقَّ لِشَأْمَرٍ سَدَاكَ ذَلْوِ

وبذلك ندرك أن أعمال النابغة الذبياني ليست وليدة نزوات
عارضة ، وأهواء عابرة لا سبيل إلى تحديدها ، بل ثمة توحد بين
البواعث والأفعال يحول الإرادة إلى الفعل الذي ثبت به الشخصية
حريتها في عالم الأشياء الذي تُعيد فيه (الأنا) ترتيب الحدث الواقعي ،
وتُضفي عليه رؤيتها حتى تتوافق الدلالات المرتقبة ، وتنسجم مع
(الأنا) وهي تنادي بحرية موضوعية لا يتناقض فيها الآخر مع طبعه ،
وعقله المتحرر الذي قبل به وفادة حسان بن ثابت إليه ؛ فأكرمه ،
وسمع شعره فيه . ويدرك النعمان بن المنذر خصمه عمرو بن الحارث
الغساني هو ممدوح حسان بن ثابت ، وقد كان ينزل به ، وبغيره من
أمراء الغساسنة ؛ وله فيه مطولة مشهورة يقول في تضاعيفها :

أَوْلَادُ جَمْعَةٍ حَوْلَ قَبْرِ أَبِيهِمْ
يُنْصَرُّ الْوُجُوهُ كَرَمَةً أَحْسَابُهُمْ
قَبْرِ ابْنِ غَارِيَةِ الْكَرِيمِ الْفَضْلِ (٧)
لَمْ الْأَسُوفِ مِنَ الطَّرَارِ الْأَوَّلِ

وبذلك يقيم النابغة الديباني موازنة سلوكية بينه وبين حسان بن ثابت ، وعلقمة الفحل . ويعادل معادلة فكرية بين الغساسنة والمناذرة ؛ ولا يفاضل بينهما . وكأنه يمتص غضب (الآخر) ، ويُعيد إليه توازنه النفسي الذي فقدته في لحظة باطلية يسطو بها على حرية الأنا التي تُعدها مرادفة للإنسانية .

ويبدو أن الشاعر يستثير الآخر بوصف الغساسنة بالإخوان بعد وصفهم بالملوك ؛ حتى يكسب نتاج مروءته بالعفو بعد أن حفظ الغساسنة منزلته ؛ فرفعوها ؛ فجعلوه قرينهم ، ومن صرحائهم دون مواليهم ، فشكرهم . وكان (الأنا) تنتظر من (الآخر) فعلاً يفوق فعل خصومه معها ؛ أو يساويها بظرائنها الذين شكروا ، فيما أذنبوا ، أو خانوا . فإذا بالخيانة ، والوشاية ، والكذب ، دوبّ يراً منها النابغة الديباني ، ويُعاقب عليها العمان بن المنذر

وتشكل الأفعال المتتالية (أتيت - أقرب - أحكم) رؤية مستقيمة تصعد بها الذات الشاعرة درجات مرموقة في المجاورة الملوكية ، وتشعر بحرية غير مضغوطة ، وبحركة غير مربوطة بقيود خانقة . وندرك بدلالة تلك الأفعال أن الغساسنة غيروا في صفة الشاعر الشاكر لنعمتهم فإذا به يحكم حكومة معنوية ، ويقرب دون قرابة دموية ؛ إغراء للآخر بالمماثلة في الفعل معه دون سواه .

٨ - فلا توتحي بالوعد ، كأتي إلى الناس مطيئاً به القار ، أجرب

إن الوعيد يعيق تفكير (الأنا) ؛ وتظل به أسيرة العالم المحسوس ، والحدود الضيقة في العالم المحيط بها ؛ وتتألم منه ، وتشقى بالتفكير به ؛ لأنه يقض عليها مضجعها بوصفه قيداً لا يفنى بغير العفو ، ولا ينقرض بغير المروءة ؛ ويسيطر به الآخر على (الأنا)

بالعنف والسطوة . وكان الآخر بالوعيد قد وضع قيوداً ، وحدوداً ، لا تسجح وطبيعة الأنا . حيث أفقد الوعيد (الأنا) حقها في الوجود ، وأنكر عليها حرية الكلمة ؛ فلاحقها ظلاً وخيالاً مرعباً نفثه ذاكرة النابغة في غير قصيدة مكث فيها (الوعيد) وحدة دلالية مركزية في أبيات متفرقة ، وهي :

* أتيت أن أبا قابوس أوغندي	ولا فرار على زأر من الأسد ^(١)
* وعيد أبي قابوس في غير كتبه	أنالي ودولي واكس فالعواج ^(٢)
* أوجد عبداً لم يخلصك أمانة	وتلك عبداً ظالماً وهو خالع ^(٣)

ونلاحظ أن (الأنا) قد تصاغت بالوعيد تصاغراً تقترب به إلى الآخر ؛ فحوّلت الذات الشاعرة الوعيد إلى مرضٍ مُعْدٍ قوامه الجرب ، وسلّبت صورة تشبيهية لا حماية فيها ، ولا أمان . وصورة البعيد الأجرب المطلّي بالقار ، والمركون بعيداً غريباً مكروهاً حشية العدوى والتلوث ، تقترب من صورة (الأنا) التي أثقلها الوعيد ، وأوهن قواها . وكان الوعيد وشم سوء ، وعلامة شؤم نحاول (الأنا) أن نتخلص منها تخلصاً إيجابياً تعود به إلى حوزة الآخر في سياق رجاء تتخلله أمنية لا حدود للزمن فيها ؛ لأنها موصولة بإرادة الآخر الذي لم يتنازل عن وعيده إلى اللحظة التي أنشئ فيها النص .

٩ - أَلَمْ تَرَ أَنَّهُ أَعْطَا سُورَةَ	تَرَى كُلَّ مَلَكٍ دُونَهَا ، يَلْعَلُ
١٠ - لِأَنَّكَ ضَرٌّ ، وَاللَّوْكَ كَوَاكِبٌ	إِذَا طَلَعْتَ لَمْ يَسُدَّ مِنْهُنَّ كَوَاكِبٌ

بدأت (الأنا) تسرّض الآخر ، وتخف من غلوائه نحوها بمداغة غروره الشخصي من خلال رسم صورة يتفوق فيها الآخر على مَنْ سواه بمكرمة سماوية وقدرة إرادية يكتسب بهما مشروعية ممدّة في المجد والسيادة . إذ شكلت (الأنا) جزئيات الصورة بخيال

واع؛ فأقامت الآخر مقام الشمس ، بل جعلته شمساً تمتلك قدرة توصيلية بتأثير صوني شمولي تضئي به ما حولها بفوقية إشراقية ، ومساحة إشعاعية غير متناهية جسدها الراوي تجسيدا مجازياً في المدوح ؛ فأصبح المدوح (المخاطب / الآخر) المعادل اللغوي والدلالي للشمس . وحتى تقرب (الأنا) من العفو الذي يلقي به الآخر وعيده ، وتكتمل الرؤية التجسيدية في (المخاطب / الملك النعمان) ؛ ويقفون عنه حجماً وتأثيراً ، وحركة ، ويستمدون ضوءهم منه مناوية ؛ ليكون وجودهم مرهوناً بوجوده . فهو المضيء والمشح بنفسه ولغيره ، وهم يستضيئون به ، ويقفون به في صراع وجودي يهيم فيه كينونة الوجود ؛ لكنه إذ يطلع سطوة يخطفون ؛ وإذ يتحرك خيلاء يبتون مهابة وحشية . وربما عمر النابغة بالفساسة (الملك) ، وهو الذي ذكرهم في سياق الصياغة ؛ لأننا نستطيع أن نستبدل ذهنياً صورة (الفساسة / الملك) بالكواكب ، ويبقى النعمان شمساً برؤية إيجابية . وإن كان النعمان ملكاً في وظيفته ، ومنصبه ، وصفته ؛ إلا أن النابغة جعله (ملك الملك) ، و(سيد السادات) ليوحى له أنه نزل بغير نظرائه ، وإن خاصموه في بعض شؤونه في مراوغة لغوية قد لا تجاوز عاطفة مغضوب عليه .

ونذكر أن النابغة قال يمدح الفساسة بالملك :

فم الملك وأبناء الملك هم . فم على الناس في السلوة والنعم^(١)

وبذلك يقر الشاعر بفعل أنجزه ، ويريد أن يلغيه ، ويقيم بدلا عنه فعلاً أكثر مرونة ، وإيجابية ؛ وإن كان يبرر سلوكه الواقعي الذي أوجب عليه الاعتذار حتى يبتز به النعمان بن المنذر عاطفياً .

١١ - وثنت بمنشئ أحلا لا تلمه على شئت ، أي الرجال المهذب ؟

لقد تحولت (الأنثى) من السرد بقصدية النفي لماهية حدث يقوّن بالخيانة ؛ تحولت إلى المواجهة الآتية بخطائية مباشرة تنقوه فيها بالحكمة والموعظة بنسقي لغوي ندرك من خلاله أن النابغة كاتبة إنساني تفرقت به سبل النجاة من (الوعيد) بغير الكلمة في مسيلين متناقضين : الوعيد المقرون بالقطيعة ، والعفو الممزوج بالقيمة الإنسانية . وربما يرغب النابغة وهو يلفظ (أخاً) في سياق المفارقة والمؤالفة ، يرغب في أخوة النعمان ، أو أن ينزله منزلة الإخوان وتمتلىء جملة (أي الرجال المهذب) بشحنة دلالية - معنوية وبسؤال يحتوي فكرة فلسفية يؤكد الواقع مصداقيتها التي لا يعتذر بها النابغة عن نفسه بوصفه (أخاً / رجلاً) يتسرب إليه العيب قليله أو كثيره :

١٢ - فإن أنا مظلوم ، فعدّ ظلمته وإن لك ذا غش ، فمثلك يُعجب

أدركت (الأنثى) أن حيرها ووجودها في أن تكون مغلوبة - مظلومة أمام الآخر ، لا عالية ظالمة ؛ وأن تكون حاسرة خسارة جزئية في لحظة زمنية ، لا رابحة ربحاً مريضاً تفقد فيه ذاتها فقداً كلياً ؛ لذلك تنازلت عن حريتها بوجه من الوجوه تنازلاً مؤقتاً للآخر ، فألصقت بنفسها صفة العبد خوفاً من بطش الآخر بها . وقد كرر النابغة في غير قصيدة وصفه لنفسه بالعبودية أمام النعمان ؛ من ذلك قوله :

* "أمرؤ عبداً لم يختك أمانة وتوك عبداً ظالماً وهو حال وقوله :

* "فإن كنت امرأة قد سوت ظناً بعبك واخطوب إلى نبال"^(١٢) * "فأرسل في بني ديسان فاسأل ولا تعجل إلي عن السؤال

ويبدو أن النابغة جعلت نفسه مظلوماً يشكو وطأة الظلم .

لكنه يقبل به ولم يحاربه ؛ لأن مصدره النعمان ، ولا طاقة له به .
ويدرك النابغة أن ظلم الحرّ للحرّ يجلب الشر ؛ فتنازل عن حريته
لضعفه وهوانه أمام النعمان وقنع قناعة شعرية بالعبودية دون الحرية ؛
لأن حريته مرهونة (بالتعنى / بالرضا) ، ومقرونة بالعفو والصفح .

والبناء السردى ، والتشكيل اللغوي للنص أفرز في أثناء
التأويل ، والتحليل ، تلك البنى الموضوعية ، والدلالات الفكرية
المخبوءة في سياق الوحدات الدلالية ، ويجهلنا إلى بؤر بنائية في
الصياغة والأسلوب اللغوي ، والأداء الصوري ؛ منها :

* إن النص (من خلال الشاعر) يقدم حواراً مفتوحاً بين
الفكر المستند إلى حرية الرؤية والكلمة ، وبين السلوك المرتبط بحركية
الفعل ، ورد الفعل الموصول بالأحداث المرتبطة بالحمل الفعلية .

* يقوم النص على نسقين متضادين (نسق الأنا → المتكلم
→ النابغة) ، و(نسق الآخر → المخاطب → النعمان) . ووردت في
النص (٢٩) إشارة لغوية - رمزية للمخاطب → الآخر ؛ و(١٩)
إشارة إلى المتكلم - الأنا . وإن كانا نسق المتكلم هو الذي يستدعي
إليه نسق المخاطب ، وشخصية الآخر يعرفها القارئ من خلال
إشارات المتكلم . وتلك الثنائية في النسق قد خلقت حواراً مضمراً
أحادي السرد تتصاعد فيه واقعية الحدث بدءاً من فعل اللوم ، ثم
الوعيد ، ثم الاعتذار ، ثم العفو المرتقب . وكان رؤيتنا للمخاطب
مستمدة من رؤية المتكلم له .

* يحتوي النص على (٢٩) فعلاً ، منها (١٨) فعلاً مضارعاً ،
و(١١) فعلاً ماضياً ؛ وكان النابغة يؤكد بالزمن على الرؤية
المستقبلية ، وما تحمله من شعور بالأمل يمنحه إياه الآخر بالعفو ؛ لأن

الأفعال الماضية ترتبط بالوشاية والحيانة . وإن كان النابعة قد غيب زمن الأحداث في النص ، إذ تجري الأحداث ، وتسرد الوقائع ؛ وينتهي النص دون الإشارة إلى زمن محدد . كما غيب المكان الذي تدور عليه الأحداث ، أو تطرح فيه الموضوعات . لذلك دخل النابعة الديباني إلى البنية الموضوعية دخولاً مباشراً من غير مقدمة ، أو تمهيد ؛ لأنه شعر أن موضوع (الوعيد) جليل ، والعفو المأمول غاية مشروعة تستحق المعاناة ، والسعي سعياً حتى يقدم لنا فكرة الاعتذار مربوطة متمامة .

الهوامش والمراجع

- (١) تُنظر القصيدة كاملة في : ديوان النابعة الديباني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٧م ، ص ٧٦ - ٧٤ .
- (٢) في تاريخ الأدب الجاهلي ، د. علي الخدي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ٤٠٥ .
- (٣) العصر الجاهلي ، د. شوقي صيف ، ط ١٥ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٢م ، ص ٢٦٩ .
- (٤) الديوان ، ص ١٣٨ . ذات الراود : موضع .
- (٥) الديوان ، ص ٤٢ .
- (٦) المفضليات ، للمفضل الطيبي (ت ١٦٤هـ / ٧٨٠م) ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، وأحمد محمد شاكر ، دار المعارف - مصر ، ١٩٦٣م . المفضلية رقم ١١٩ .
- (٧) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، تحقيق : د. وليد عرفات ، ٤٨٩/٢ ، دار صادر - بيروت ، ١٩٧٤م .
- (٨) الديوان ن ص ٢٦ .
- (٩) الديوان ، ص ٣٢ . زكس : واج وموجع . والضواجع : منحنيات الوادي ومعطفاته .
- (١٠) الديوان ، ص ٣٨ .
- (١١) الديوان ص ١٠١ .
- (١٢) الديوان ، ص ١٥١ .



المُتَلَمِّسُ الضُّبِّيُّ

ARCHIVE

عادل الفريجات

المُتَلَمِّس الضُّعْي شاعر جاهلي اسمه جَرِير بن عبدالمسيح ، أو عبدالمسيح بن جَرِير ، في رواية أخرى . وقد مَيَّز الأُمَدي (٣٧٠هـ) بينه وبين أسماء شعراء قُدامى سَمَّوا باسم جرير ، من بينهم جرير بن عبد الله من بني عامر بن عقيل ، وجرير بن الحرقاء ، أو الحرقاء ، وهي أمه من بني سعد بن قيس بن عجل ، وجرير بن كليب بن نوفل بن نضلة من بني أسد ، وجرير بن الفوث بن مروان من بني أسد بن وبرة القضاعي . ومن بينهم جَرِير بضم الحيم وفتح الراء ، أبو مالك من بني عُذْرَة . وأشهر من كل هؤلاء جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر اليربوعي حَضَم الفرزدق ، وصاحب النقائض معه ، والشاعر الإسلامي المعروف - (المؤلف والمختلف ص ٩٤ - ٩٦) .

وقد سُمِّي جريرُنا بالمتلمس لبيت شعر قاله هو :

فهذان أو أن العرض حن ذبابه زنا بسيرة والأزرق المتلمس
(الشعر والشعراء ١/١٨١ ، والأهاني
(دار الكتب) ٢٤ : ٢٦)

ولزوم لقب لشاعر جاهلي بسبب بيت قاله هو ، أو قاله غيره ، نهج سار وتقليد شائع عند القدماء ... وقد وقع هذا ، وما يشبهه ، للشاعر النابغة الذبياني ، وللحادرة ، وللمسيب بن علس ، والمتنقب العبدى ، ومُعَقَّر بن سفيان ، والمزرد بن ضرار ، وآخرين .. فقد قيل إن النابغة لُقِّب بهذا اللقب لقوله :

وَحَلَّتْ فِي بَنِي الْقَيْنِ بَنَ جَسْرٍ فَقَدْ نَبَّهْتُ لَنَا مِنْهُمْ شُرُوءٌ
(ديوانه ص ١٣ وص ٢١٨)

وَقِيلَ سُمِّيَ بَنَ قُطْبَةَ بَنَ أَوْسٍ بِالْحَادِرَةِ ، لِقَوْلِ زُبَّانِ بَنَ سَيَّارِ
له :

كَأَنَّكَ حَادِرَةُ الْمَكِينِ — مِنْ رِصْعَاءِ تَنْقِصٍ فِي حَائِرِ
(ديوانه ص ٢٤ - ٣٥)

أما عائد بن مُحَصِّن ، فَلَقَّبَ بِالْمُقَبِّبِ لِقَوْلِهِ :

طَهْرُنْ بِكَلَّةٍ وَمَدَلْنْ رَقْمَاً وَلَقَّبْنِ الْوَصَاوِمَ لِلْعَبُونِ
(ديوانه ص ١٥٦)

ويذكر محمد بن حبيب (٢٤٥هـ) أن المتلمس كان ابناً
لحبشية اسمها (سُحْمَة). وهو بذلك يشبه من الشعراء الجاهليين عنزة
بن شداد ، واسم أمه زبيبة . والسُّلَيْكُ بن السُّلَيْكَةِ ، والسُّلَيْكَةُ أُمُّهُ ،
وَحُفَّافُ بن نُذْبَةَ ، ونُذْبَةُ أُمُّهُ . ومن الرجال الكبار أبناء الحبشيات
عمر بن الخطاب ، وعُمرُو بن العاص - (المختصر ص ٣٠٦ -
٣٠٨).

وَالْمُتْلَمَّسُ ، نَسَباً ، مِنْ بَنِي ضُبَيْعَةَ بْنِ رَبِيعَةَ بْنِ نَزَارٍ . وَلَكِنَّهُ
نَشَأَ فِي أَحْوَالِهِ بَنِي يَشْكُرَ ، وَيُقَالُ : بَلْ وُلِدَ فِيهِمْ حَتَّى كَادُوا يَهْلِكُونَ
عَلَى نَسَبِهِ ، فَهُوَ مِنْ هَذِهِ الزَّائِيَةِ ، يَشْبَهُ زَهْرَ بَنِ أَبِي سَلْمَى الَّذِي
كَانَ مِنْ غُطَفَانَ وَنَشَأَ فِي بَنِي مُزَيْنَةَ - (الشعر والشعراء ١/١٣٧) .
وقبيلة الشاعر الصغرى ، هي قبيلة بُهْتَنَةَ بْنِ جَلِيٍّ بْنِ أَحْمَسَ بْنِ ضُبَيْعَةَ
وهي واحدة من ثلاث ضُبَيْعَاتٍ ، كُلُّهَا مِنْ رَبِيعَةَ . وَالْمُتْلَمَّسُ مِنْ
ضُبَيْعَةَ أَضْجَمَ الَّتِي كَانَ الْعَزَّ وَالشَّرَفُ وَالرَّائِسَةُ فِيهَا . وَكَانَ سَيِّدَهَا
الْحَارِثُ بْنُ الْأَضْجَمِ ، وَبِهِ سُمِّيَتْ ، وَإِنَّمَا لُقِّبَ الْحَارِثُ بِالأَضْجَمِ

لِلْقُوَّةِ أَصَابَتْهُ . وهو حارث الخير بن عبد الله بن ذوقن بن حرب -
(الأغاني ٢٤ : ٢٦٠) .

وقد كان نسب المتلمس المضطرب هذا ، سبباً في نظمه
لقصيدته الميمية ، التي يُفاخر فيها بأمه وأخواله من جهة ، ولكنه لا
ينسى قومه بني بُهثة من جهة ثانية ، ومطلع الميمية المشهورة قوله :
تُعْرِي أُمِّي رَجَالاً وَلَنْ تَرَى أَخَا كَرَمٍ إِلَّا بِأَنْ يَتَكْرَمَا

وهي إحدى القصائد الأصمعيات ، وسنوث عنها بعد
قليل .

صحيفة المتلمس :

ليست أخبار المتلمس ، بوصفه شاعراً جاهلياً ، بالقادرة على
كشف صورته الواضحة لدارس الأدب في زماننا ، وإنما هي أخبار
متفرقة لا تنفع الغلة . والخبر المستفيض والشائع عن هذا الشاعر في
مصادر الأدب القديمة ، هو قصته مع عمرو بن هند - ملك الحيرة
اللخمي (٥٦٨م) ، فمن المعروف أن عمرو بن هند عين على قوم
من بكر ، يقيمون في (البحرين) ، عاملاً تغليبياً له ، فَأَوْقَذَتْ بَكْرٌ
شاعريها ، المتلمس وطرفة بن العبد ، والأول خال الثاني ، إلى عمرو
بن هند ، لينشاه عن هذا القرار . فأبى عمرو ، وأخفقت سفارة
الشاعرين عنده ، فهجوا ... وبلغه ذلك الهجاء ، أو بعضه ، فبعث
مع كل منهما صحيفة لعامله على البحرين (المكعب التغلبي) يأمره
بقتل كل منهما ...

وتروي الأخبار أن المتلمس مرّ بفتى في (الحيرة) يحسن
القراءة ، وطلب منه أن يقرأ ما في صحيفته ، فأبلغه الفتى أنها تنطوي

على أمر يهلكه ، فألقى صحيفته في نهر (الخرية) . وأبلغ طرفة خطورة ما يحمله وما ينطوي عليه من شر له ، فلم يصدق طرفة ، ووصل إلى البحرين ، فقيل هناك - (الشعر والشعراء ١/ ١٧٩) .

وفي ديوان المتلمس آيات رُوِيَتْ لتوثيق هذه القصة ، منها قول الشاعر :

مَنْ مِلَغُ الشَّعْوَاءِ مِنْ أَهْوَاهِمُ
أَوْدَى الَّذِي غَلِقَ الصَّحِيفَةُ مِمَّا
خَيْرٌ فَصَدَقَهُمْ بِذَاكَ الْأَنْفُسُ
وَنَجَا - جِدَارُ حَالِهِ - الْمُتَمَسِّ
غُسٌّ مَدَاخِلَةُ الْفَقَارَةِ عُمُوسُ
أَلْقَى صَحِيفَتَهُ وَنَحَبَتْ كُرُوزُ

١/٣٣٠). وعلى الرغم من أن (نجيب البهيتي) يضع احتمال أن تكون صحيفة المتلمس قد كتبت بالفارسية، إلا أنه لا يقطع بصحتها أيضاً - (انظر البهيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ١٩٧).

يبد أننا إذا كنا نشك في صحة قصة صحيفة التلمس ، فإننا لا نحاري (طه حسين) الذي جعل الشك يلف حياة هذا الشاعر وشعره ، فلم يستبعد " أن يكون شخص التلمس نفسه قد اخترع اختراعاً ، تفسيراً لهذا المثل الذي كان يُضرب بصحيفة التلمس ، والذي لم يكن الناس يعرفون من أمره شيئاً " - (في الأدب الجاهلي . (٢٣٩) .

هروب الشاعر من العراق ولجوؤه إلى بصرى الشام:

من الثابت أن عمرو بن هند قد غضب من التلمس ، وهذه
وحرمة من الحضور إلى العراق ، حيث يقيم هو ، وإلا لاقى حتفه ،
لذا اضطر شاعرنا إلى ترك العراق ، والإقامة في (بصري) - عاصمة
الفساسنة . والمعروف أن الفساسنة هم خصوم المناذرة الألداء . ومن
بصري راح يطلق قصائده التي يحن فيها إلى العراق ، والتي يصعب أن
تكون منحولة أو مصنوعة ، كما يزعم طه حسين . ومن تلك
القصائد واحدة سينية يقول فيها ، وقد خلع مشاعره على ناقته :

(ديوانه ص ٨٢) :

بَعْدَ الْمَدْنِ وَشَاقَّهَا النَّوَاقِيسُ
كَأَنَّهَا مِنْ هَوًى لِرَقْلِ مَلُومٍ

حُنْتُ فَلَوْ سِي بِهَا وَاللَّيْلُ مَطْرُقٌ
مَقُولَةٌ يَنْظُرُ الشَّرِيقَ زَاكِيَهَا

وأراد المتلمس بالتشريق التوجه إلى العراق ، حيث كان ينعم

هناك بلاط المناذرة ، الذي صار بالنسبة إليه صحاري مقفرة ، حراماً عليه وظوفاً ، لأن فيها البلاوي والدهاريس .. وقد آلت العراق في نهاية المطاف إلى مكان كرهه لا يقدر الشاعر أن يتوجه إليه ، مادام عمرو بن هند يقيم فيه ، وفي ذلك يقول المتلمس مخاطباً راحلته .
(ديوانه ٨٤) .

أنى طرئت ولم تلخني على طرب	ودون إقبلك امرأت أما ليس
حنت إلى بحلة القصوى ، فقلت لها:	بئس عليك ، ألا تلك الدهاريس
أفسي شامية ، إذ لا عراق لنا	قوما تؤدّهم ، إذ قوتنا شومن
لن نلكني سبل الزباسة شجدة	ما عاش عمرو ، وما غمرت قابوس

فالشعر هنا ، بخلاف الشعر هناك ، شاهدٌ صدق على أن المتلمس قد نفي من العراق ، وصار هذا القطر حراماً عليه ، مادام مقيماً فيه عمرو بن هند وأخوه قابوس . وهما معاً أباء المنذر بن النعمان . ومن الثابت أن عمرو بن هند قد آل على نفسه ألا يطعم المتلمس حب العراق مادام هو حياً - (انظر ديوان المتلمس ، ص ٩٦) . ومن هنا سكن شاعرنا عاصمة الغساسنة - (بصرى) إلى أن وافاه الأجل فيها .

ومن الصعب جداً أن يُقتل شعرٌ على لسان المتلمس يُذكر فيه كثرة الحب في (بصرى) و(دمشق) ، وقد كُذِّس كداديس ، أو شعرٌ يسخر فيه صاحبنا من غريمه بما مآله : إن من يقيم بالشام عامة ، وببصرى خاصة ، لا يعاب بوعيد أعدائه أو تهديداتهم .. وها هو ذا المتلمس يخاطب عمرو بن هند قائلاً : (ديوانه ٩٥) :

أليت حب العراق الدهر أطعمه	والحب يأكله في القرية الشوم
لم تذر بصرى بما أليت من قسم	ولا دمشق إذا دبّس الكواويس

وقد روت الأخبار أن للمتلمس ابناً شاعراً اسمه (عبد المذنان) أو (عبد المنان) قد أدرك الإسلام ، ومات ببصرى أيضاً كابيه ، ولا عقب له .

وفاة المتلمس :

إذا كنا قد عرفنا أن ابن المتلمس قد مات بعد الإسلام ، فإننا لا نستطيع معرفة الزمن الدقيق لوفاة أبيه . ولكننا نتوقع أن الوفاة كانت في أواخر القرن السادس الميلادي . ولا نستطيع مجازاة الأب (لويس شيخو) بالقول إن المتلمس مات في سنة (٥٨٠هـ) فمثل هذا التحديد الدقيق لوفاة شاعر جاهلي يصعب إثباته علمياً - (انظر شعراء النصرانية ١/٣٣٤) .

وقد جعل ابن سلام الحمصي شاعراً معاصراً لامرئ القيس بن خُجَر الكندي ، ولطرفة بن العبد ، وعمرو بن قمينه ، إذ قال : "وكان امرؤ القيس بن خُجَر بعد مُهَلَّهَل . ومهلهل خاله ، وطرفة وعبيد وعمرو بن قمينه والمتلمس في عصر واحد" - "طبقات فحول الشعراء ١/١٥٦) . وهذا خبر معقول ، لأنه معاصرة المتلمس هؤلاء ممكنة ، ولكن الخبر ذاته لا يحدد سنة وفاة شاعرنا ، ولهذا نُعَلِّق هذا التحديد إلى أن يظهر ما يمكن منه .

عقيدته :

أدرج الأب (شيخو) المتلمس بين شعراء النصرانية . والحقيقة أن البتة في عقيدة هذا الشاعر عزيز المنال ، فنحن لا نعرف بالضبط دينه ولحلته ، وإن كان اسمه يوحي بقوة أنه كان نصرانياً ، سواء كان

اسمه (جربراً) أو (عبدالمسيح) . فالمرء يعاين في شعره ما يعث الريبة في هذا الأمر . فانت تجده يقسم باللات والأنصاب ، وهما رموز من رموز أهل الشرك وعقائدهم . يقول المتلمس مخاطباً ابن هند (ديوانه ٤٢) :

أطردتني حذرَ الهجاء ولا واللات والأنصاب لا تَبَلُّ

فاللات صخرة مربعة مدنتها من (لقيف) . وكانت قريش وجميع العرب تعظمها . وقد هدمها في الإسلام المغيرة بن شعبه (العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص ٩٠) . فكيف يقسم شاعر نصراني بصنم من الأصنام هو صخرة مربعة ؟ والذي يبدو لي في معرض الإجابة ها ، هو أن نشأ عقيدة المتلمس بعقيدة الشاعر الجاهلي النصراني عدي بن زيد العبادي ، الذي وجدنا في شعره أيضاً " أيماناً " سمى بـرموز وثنية ، فهو يقول :

سمى الأعداء " لا يألون شراً " عليّ وربّ مكة والصليب

ففي عجز هذا البيت جمع بين ربّ مكة ، وبين الصليب النصراني ، وهذا يدل على أن بعض نصارى العرب ، قبل الإسلام ، كانوا مسيحيين وثنيين ، تخالط أشياء من عقيدة الشرك ، عقائدهم النصرانية .. (وانظر العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص ١٠١) .

ديوانه :

ذكر ابن النديم (٣٨٥هـ) أن الأصمعي (٢١٦هـ) قد عمل ديوان المتلمس (الفهرست ١٧٨) . وروى الديوان وشرحه (الأشرم)

و(أبو عبيدة - مغمّر بن المثنى) عن الأصمعي . وطبعة حسن كامل الصيرفي الأخيرة للديوان كانت برواية هذين العالمين . ويبدو أن ديوان المتلمس قد رحل إلى الأندلس مع أبي علي القالي (٣٥٦هـ) ، كما يقول ابن خير الإشبيلي (٥٧٥هـ) - (فهرست ابن خير ٣٩٧) . وقد نسخ هذا الديوان في القرن الخامس الهجري ، الخطاط العربي المشهور - ابن البواب (٤١٣هـ) ، وهو الذي نسخ أيضاً ديوان الخرنق بنت بذر - أخت طرفة بن العبد - وديوان سلامة بن جندل التميمي . وعن نسخة ابن البواب قام ناسخ اسمه عبد الغني محمد (٥٦٨هـ) بنقل الديوان إلى نسخة أخرى ، هي التي وصلت إلينا . وهي توجد في مكتبة (آيا صوفيا) باستنبول . وكانت هذه النسخة ، هي النسخة الأم لست نسخ أخرى ، أخرج عنها حسن كامل الصيرفي الديوان ، وشره في القاهرة في العام ١٩٧٠ ، بوصفه أحد مجلدات مجلة معهد المخطوطات العربية . وهو المجلد (١٤) .

ومن الجدير بالذكر أن الصفهاني (٦٥٠هـ) كان يعود إلى نسخة بين يديه لديوان المتلمس . وقد ذكر ذلك في معجمه " العباب الزاخر " مادة (سكت) . وذكر (حاجي خليفة) في كتابه " كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون " ديوان المتلمس بين مجموعة من الدواوين التي كانت في زمانه ، وهو القرن الحادي عشر الهجري (١٠٦٧هـ) .

وهناك بين مخطوطات المكتبة الظاهرية بدمشق ، المنقولة إلى مكتبة الأسد الوطنية ، نسخة من ديوان المتلمس برقم ٥٦٥٧ في ست ورقات ، وأسطر كل ورقة (١٩) سطراً ، مكتوبة بالحمرة بخط دقيق . وهي منقولة عن نسخة الشيخ محمد محمود الشنقيطي ، وناسخها محمد شكري المكي نزيل مصر . وكان نسخها سنة ١٣٢٢هـ ، أي منذ نحو مائة عام .

وقد طبع ديوان المتلمس للمرة الأولى في أوروبا ، طبعه المستشرق (كارل فوللمس) ، وهو غساوي الجنسية ، ونشره سنة ١٩٠٣ في مدينة (لايزغ) مع مقدمة بالألمانية . ثم نهض الدكتور (حسن كامل الصيرفي) بنشر الديوان ، ثانية ، عن ست مخطوطات كما تقدم . ولم يذكر بينها مخطوطة دمشق ، وإن كان قد ذكر نسخاً أخرى للديوان توجد بدار الكتب المصرية ، منقولة عن نسخة الشنيطي المشار إليها سابقاً .

وقد ضمّ هذا الديوان (١٦٩) بيتاً من الشعر ، توزعت على (١٧) قصيدة ومقطعة ، أضاف إليها المحقق (٦٢) بيتاً جمعها من المصادر الأخرى ، ولم ترد في نسح الديوان المخطوطة . فصار مجموع أبيات المتلمس (٢٣١) بيتاً . وقد أفادنا الديوان أن القصيدة رقم (٨) فيه ومطلعها :

صبا من بعد سلوته فزادي وأنصح للقريسة بالقيام

وهي ثمانية أبيات ، أفادنا الديوان أنها من " الأصمعيات " و " المفضليات " . ولدى المقارنة بينها وبين قصائد هاتين المجموعتين الشعريتين ، وجدنا أنهما أختتا بهذه القصيدة . وهذا دليل على أن ما نشر منهما ليس هو جميع ما اختاره الأصمعي والمفضل الضبي تماماً .

أغراضه الشعرية :

نظم المتلمس ، فيما وصل إلينا من شعره ، في أغراض متعددة . كان أهمها : الفخر ، والهجاء والتحريض ، والحكمة ، والرثاء .

وقد تدخل بعض هذه الأغراض في بعضها الآخر ، ولم نجد قصيدة كاملة موقوفة على واحدٍ منها . وعلى سبيل المثال فإن فخر الشاعر بمآثره ، قد تخلل رثاء نفسه ، وشعره الحكمي تخلل شعره القليلي ، وفخره بأمه ... إلخ ، وهذا هو ديدنُ الشعراء الجاهليين عامة.

وقد كان المتلمس واحداً من الشعراء القلائل الذين باهوا بأمهاتهم ... وجاء في معرض ردّه ، شعراً ، على تهمة الخارث بن التوام الشكري ، الذي قال لعمر بن هند عندما سأله عن نسب المتلمس : إن المتلمس أواناً يزعم أنه من بني يشكر ، وأواناً يزعم أنه من بني ضَبَّيْغَة بن أضجَم . والمعروف أن بني يشكر ، هم أخوال المتلمس ، فقال المتلمس في ردّه : (الديوان ص ١٤) :

- | | |
|---|---|
| ١ - يُصَوِّرُنِي أَنِّي رَحَالٌ ، وَلَا أَرَى | أَخْبَا كَرَمَ إِلَّا بِأَنَّا نَكْرُمُ |
| ٢ - وَمَنْ كَانَ ذَا عَرْضٍ كَرِيمٍ فَلَهُ بَعْضُ | لَهُ حَسَبٌ ، كَانَ الْفَيْمُ لَكُلَّمَا |
| ٣ - وَلَوْ هِيَ أَهْوَالِي أَرَادُوا لَيْصُمِي | حَسَنَتْ لِمِمْ فَوْقَ الْمَرَاثِمِ فَيْصُمَا |
| ٤ - وَمَعْلِي أَمْ عِزِّهِمْ إِنْ تَرَكْنَاهَا | إِنِّي اللَّهُ إِلَّا أَنَا أَكُونُ لَهَا بَيْنَمَا |

فالشاعر هنا يرفع الرأس مباحياً بانتماؤه إلى أهل أمّه ، ويحرص على حسبه ونسبه ، لأن من لا يصون ذلك يكون لتيماً مملوماً ، ويستهجَن أن يُهاجَم من رجل من أخواله ، ولكنه يصفح عنهم ، لم يعود من جديد إلى الفخر بمن أنجبته ، جاعلاً ذلك قدراً من الله ، لا يريد التفتُّر له أو إخفاءه ، أو الاستحياء به ...

ويبدو أن البيت الأول والرابع في المقطوعة السابقة كان لهما وقع قوي في النفوس قبل الإسلام وبعده ، حتى إن أبا عبيدة - معمر بن النخعي قال فيهما : " هما أشْرَدُ مَثَلٍ قِيلَ في الفخر بالأمهات " .

بيد أن فخر المتلمس لم يقتصر على فخره بأمه ، بل تجاوز

ذلك إلى فخره بقبيلته (بني بَهْثَة) . وكان في هذا المقام يفتد مزاعم
الحارث بن التوأم اليشكري . وها هو ذا يخاطبه بقوله : (الديوان
١٩) .

وَكُنَّا إِذَا الْخَبَارَ صَغَرَ خَذَهُ أَقْنَأَ لَهُ مِنْ مَيْلِهِ ، فَتَقَوَّمَ

وإذا دققنا النظر في أزمان أصحاب الأبيات المتشابهة ، أعني : عمرو بن حُني ، وبشاراً ، والفرزدق والمتلمس ، وجدنا المتلمس أقدمهم على الأرجح ، وله فضل السبق عليهم في الأغلب الأعم .
وفي ديوان المتلمس قصيدة لامية هجا بها عمرو بن هند ، فبلغته ، فكماها في نفسه ، أي كتمها ، ثم قرنه إلى طرفة بن العبد ، وكتب لهما إلى عامله على البحرين ، على نحو ما ذكرنا من قبل .
ومما قاله المتلمس في ابن هند : (ديوانه ٤٢) :

١ - أطردني حننُ الهجاء ، ولا
٢ - ورهنتي هذا ، وعرضك في
٣ - شرُّ الملوك وشرُّ حنينا
٤ - الغدر والآفات شمة
واللأت والأنصاب لا تمل
ضخبت تلوح كأنها غفلت
في الناس من علموا ومن جهلوا
فما فهم ، ففرقوت لها مقل

فالشاعر هنا يحتج على ملك الحيرة طرده له ، ويقسم باللات والأنصاب أنه لن ينجو من هجانه ، وقد جعل أمه هنداً وعرضه أيضاً رهينة بين يديه ، وقد كان عرضه كصحف غير مصونة . ثم وصفه بأنه ملك شرير ، وأنه أسوأ الناس طُراً ، عالماً وجاهلاً ، وأنه ملك غادر ، يخذل ولا يفي ، مثل عرقوب ، وهو رجل يهودي من خيبر ، كان مضرب الخلل في الإخلاف بالوعود .

وفي الأخبار من قال : إنَّ المتلمس قال هذه القصيدة بعد أن هرب من عمرو بن هند ولجأ إلى (بصري) ومنها بالذات راح يرسل أبياته التحريضية ، ويطالب قومه بني بكر أن يجمعوا كلمتهم ، ويتنصتوا عن أنفسهم ثوب العجز ، ويتبدلوا موقف الذل والهوان ، ويفعلوا كما فعل (سامة بن لؤي) ، حين أصابه ظلم من أهله ، فرحل عنهم ... يقول المتلمس : (ديوانه ٧٦) :

- ١ - يا آل بكر ألا ته المكنم
٢ - أنخت شامي فاعتوا اليوم خاتكم
٣ - إن علايا ومن بالوذ من خطن
٤ - شدوا الجمال بأكوار على عجل
٥ - كانوا كسامة إذ خطف ضارلة
- عادل القواء وثوب القنصر عثوون
واصحقوا في مراس الحرب أو كنبوا
لما رأوا أنه دهن غلا يس
والظلم بكرة القوم الكاسين
ثم استمرت به البرق القاعين

وقد أشرنا من قبل إلى أن أعراض الشاعر قد تعاقبت في القصيدة الواحدة ، فالقصيدة الميمية التي يفخر بها بأمه تخللتها أبيات في الحكمة ، وفي حسن التعبير عن الحيرة بين الولاء لذوي القرى ومعائنتهم في الوقت نفسه ، فهو يكف عن معائنتهم ، لأنه إن فعل بهذا كمن يقطع كفه بكفه . ولكنه كتمان لطيف دقيق يطرق منتظراً نبرة لينقض من حلالها على خصمه . ولكنه لا يراها .. أو يراها ، ثم يحجم عن الوثوب ، وعن عرس أسايه في أهله ! يقول المتلمس :

(ديوان ٣٢ - ٣٤) :

وما كنت إلا مثل قاطع كفه
لما استغاذ الكف بالكف لم يجد
بداة أصابت هذه خف هلم
فأطرق أطراف الشجاع ، ولو يرى

بكف له أخرى فاصبح أجدا
له ذكاً في أن تيب فاحجما
فلم تجد الأخرى عليها مقنما
فصاغا لانيه الشجاع لسنما

وروى أبو الفرج الأصفهاني عن أبي عبيدة أنه قال " وأشرذ من قبل في اعتداد بني العم ، والكف عن مقاتلتهم بفعلهم ، قوله " وذكر أبياتاً من أبيات المتلمس السابقة ، ثم قال : " قال أبو عبيدة : يريد أنه فيما منع به أخواله بمنزلة من قطع إحدى يديه بالأخرى ، فلو هجأهم وكافأهم ، كان بمنزلة من قطع يده بيده الأخرى ، فيبقى أجذم ، فأمسك عنهم " - (الديوان ص ٣٣) .

وَمِمَّا يُتَمَثَّلُ بِهِ مِنْ أَشْعَارِ الْمُتَلَمِّسِ ، وَقَدْ وَصَفَ بِأَنَّهُ أَشْرَدُ
مَثَلُ قَبِيلٍ فِي حِفْظِ الْمَالِ وَتَتَمِيرِهِ ، قَوْلُهُ : (الديوان ١٧٢ - ١٧٣) :

وَأَعْلَمُ عِلْمَ حَقِّ غَيْرِ عَسٍّ	وَتَقْوَى اللَّهَ مِنْ خَيْرِ الْعَصَادِ
لِحِفْظِ الْمَالِ أَنْتَرُ مِنْ بُهَاءِ	وَسَتَرُ فِي الْبِلَادِ بِغَيْرِ زَادِ
وَاصْلَاحِ الْقَلِيلِ يَزِيدُ فِيهِ	وَلَا يَبْقَى الْكَثِيرُ مَعَ الْفَسَادِ

وَقَدْ سَارَ الْمُتَلَمِّسُ عَلَى طَرِيقَةِ كَثِيرٍ مِنَ الْجَاهِلِينَ الَّذِينَ رَثُوا
أَنْفُسَهُمْ ، وَمَنْ أَوْلَتْكَ الشُّعْرَاءُ الَّذِينَ فَعَلُوا هَذَا الْفِعْلَ ، الْأَفْوَهَ
الْأَوْدِي ، وَلَبِيدُ بْنُ رِيعَةَ ، وَبِشْرُ بْنُ أَبِي حَازِمٍ الْأَسَدِي ، فَالْأَفْوَهَ
الْأَوْدِي يَقُولُ فِي شِعْرِهِ : (الطُرُوفُ الْأَدَبِيَّةُ - ص ١٥) .

أَلَا عَلَّلَانِي وَأَعْلَمَا أَنْسَى غَرَزُ	وَمَا خَلَّتْ بِمَجْدِي الشَّقَائِ وَلَا الْخَلَزُ
وَمَا خَلَّتْ بِمَجْدِي أَسَانِي وَقَدْ تَدَتِ	مَفَاصِلُ أَوْصَانِي وَلَقَدْ خَصَصَ التَّصَرُّ
وَجَاءَ نِسَاءَ الْحَيِّ مِنْ غَيْرِ أَمْرَةٍ	رَهْمًا كَمَا رَفَّتْ إِلَى التَّطَنِّ الْبَقَرُ
وَجَاءُوا بِمَاءٍ بَادِرٍ وَفَسْنَمَةٍ	فِيَأْتِكَ مِنْ غَسَلٍ سَيَقْبُغُهُ غَيْرُ
فَدَحَّةٍ تَكْسِي وَلِلْسُوحِ دَرَمَةٌ	وَأَنْتَرُ لَهَا يَدُو ، وَأَنْتَرُ لَهَا يُنْزَرُ

وَقَالَ لَبِيدُ بْنُ رِيعَةَ يَرْثِي نَفْسَهُ عَلَى الرُّوْيِ ذَاتَهُ : (ديوانه
ص ٢١٣) :

تَمْنَى ابْتِسَائِي أَنْ يَمِشَّ أَبُوهُمَا	وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رِيعَةَ أَوْ مُنْزَرُ
وَنَالِحَانِ تَنْدَبَانِ بِعَاقِلِ	أَمَا هَذِهِ لَا عَيْنَ مِنْهُ وَلَا أَنْزَرُ
وَلِي ابْنِي نَرَارَ أَسْوَدَ إِنْ جَرَّعْتُمَا	وَأِنْ تَسَالَاهُمْ تُخْشِرَا فَيَهْمُ الْخَيْرُ
فَقُومَا فَقُولَا بِأَلَدِي قَدْ عَلِمْتُمَا	وَلَا تُغْشِيَا وَجْهًا وَلَا تَحْلُقَا شَعْرُ
وَقُولَا هُوَ الْمَرْءُ الَّذِي لَا عِلْفُهُ	أَحْبَابُ ، وَلَا خَانَ الصَّدِيقَ وَلَا غَدْرُ
إِلَى الْحَوْلِ ثُمَّ اسْمُ السَّلَامِ عَلَيْكُمَا	وَمَنْ يَكُنْ حَوْلًا كَمَا لَمْ يَكُنْ غَدْرًا

أَمَّا بِشْرُ بْنُ أَبِي حَازِمٍ الْأَسَدِي فَقَدْ قَالَ يَرْثِي نَفْسَهُ بَعْدَ أَنْ
طَعَنَهُ فَتَى مِنْ بَنِي وَائِلٍ : (ديوان ص ٢٤) :

أماطة عميرة عن أبيها
تقول أن أزوب لها بنهيب
فإن أبك قد لاق غلاماً
وإن الولي أصاب قلبي
فرجني الحير وانظري إلي
فمن بك سائلاً حسيت بشر
نوى لي ملحد لانه منه
رهين بلئ ، كل فني سئل

علا الجيش تغرف الركاب
ولم تقلم بأن الشهم صاب
من الأباء يلقهيب الدهاب
بشهم لم يكن يكسى ثياب
إذا ما القارط الغنوي آبا
فإن له تجسر الرذوب بابا
كفى بالوت نكياً والهربا
فأدري التثع والحبى الإحبا

وإذا كان بشر قد دلّ الأحياء على قبره ، الذي كان بجانب الرذة ، لعلهم يزورونه ، فإن شاعرنا المتلمس ، يعرّض من خيلته زيارة رّمسه ، والصلاة عليه ، وطلب السقيا له .. ثم يروح يذكر بخصاله ، في الحياة الدنيا ، ويستعيد بعض مآثره فيها .

وإذا كان بشر قد رلى نفسه في عشرين بيتاً ، فإن المتلمس رثاها في اثني عشر بيتاً . فذكر من مناقبه فيها أنه كان قادراً على اللهر مع العذاري ، وأنه كان يشرب المدامة عند الصباح ، وأنه يذعر الظباء في مكانها ، وأنه يمدح السيد الهمام الذي ينعش المحتاج في القراء ... إلخ ، يقول المتلمس : (ديوانه ٢٥٦ فما بعدها) :

عليّ إذا بث يوماً وزخرجت
فمرّاً على فري ، فقوماً فلما
كان الذي حيث لم تله ساعة
ولم تسبقها بمنزلة لمع
ولم يضطبخ لي يوم حرّ وقرة
ولم يزع العيس الكوايس بالضحي
ولم يمدح القوم الهمام ، بكفه

فناها كما ، فيما تخرّجته الذفر
وهولا : مفك الفت والقطر يا قبر
من الذفر والدنيا لها ورق نضر
نروم ، خمتة القوم زجاجة بكر
خمتا ، فثبت لي مفايله الحضر
بانوار مولسي ، ألدك صفسر
لطائم ينفي من فواصلها القفر

ولو بحثنا عن قاسم مشترك بين معاني هذا الغرض الشعري عند الشعراء الأربعة ، الأخوه ، وليد ، وبشر ، والمتلمس ، لوجدنا

كلّاً منهم يذكر قبره ، ويحاول أن يدلّ عليه ، ويرجو زيارته ، ويشير إلى النسوة الباقيات . ووجدنا من يطلب منهم الهكاء يَبْدَأُ أن (ليبدأ) يطلب عكس ذلك ... ولكنهم جميعاً ، يستحضرون ماضيهم ويفخرون بمآتهم في الحياة الدنيا ... وهذا هو ذَيْدَنُ الناس ، من الجاهلية حتى يومنا هذا .

نظرات نقدية في شعر المتلمّس :

اختلف النقاد القدامى في تقييم شعر المتلمّس ، فمنهم من أحلّه مرتبة عالية ، ومنهم من انتقد بعض أشعاره وعابها عليه .

ومن الفريق الأول الأصمعي الذي عدّ المتلمّس شاعراً فحلاً (فحولة الشعراء ٣٠) ، وأبو عُبَيْدَةَ معمر بن النُثَي (٢٠٩هـ) الذي قال : " والفقوا على أن أنفغر المقلّين في الجاهلية ثلاثة : المتلمّس ، والمسيّب بن علس ، وخُصَيْن بن الحُمَام المُرِّي " - (الشعر والشعراء ١٨٢/١) . ولكن ابن سلام الحمحي (٢٣١هـ) جعل المتلمّس من شعراء الطبقة السابعة في كتابه " طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين " مقروناً إلى ثلاثةٍ آخر غيره ، هم : سلامة بن جندل ، وخُصَيْن بن الحُمَام المُرِّي ، والمسيّب بن علس - (طبقات فحول الشعراء ١٥٥/١) .

ومما يُحَسِّبُ لصالح المتلمّس أن المرزباني (٣٨٤هـ) ذكر أن عمرو بن شأس ، وهو شاعر مخضرم سرق من المتلمّس قوله ، حين قال ابن شأس :

فاطرق إطراق الشجاع ولو يرمى مساعاً لتأبىه الشجاع لقد أزم

وبيت المتلمّس المراد هنا :

وأطرق إطراق الشجاع ولو رأى
مساءً ثباته الشجاع لصمما
(معجم الشعراء ص ٢٣)

والأهم من كل ما تقدم ما رواه الزبيدي (٣٧٩هـ) من أن
العرب كانت إذا أرادت أن تنشد قصيدة المتلمس التالية تطهروا لها،
والقصيدة هي :

نُصْرِنِي أَمْسِي رَجَاءً وَلَنْ تَرَى
أَخَا كَرَمٍ إِلَّا بِأَنْ يَتَكْرَمَا
(طبقات النحويين واللغويين ص ٢٣)

والحقيقة أن العرب لم تتوضأ لميمية المتلمس هذه فقط ، بل
توضأت لقصائد جاهلية أخرى ، مثل قافية المهلهل التي مطلعها :
جَارَتْ بِي بَكْرٌ وَلَمْ يَدْلُوا والمرء قد يعرف قَنْزَ الطريق

وهذه القصيدة من القصائد المنتقاة في كتاب (جمهرة أشعار
العرب) للقرشي (٥٨٥/٢) وذكر حر العطهر قبل إيشادها (محمد
بن إسحق) في الكتاب المنسوب إليه (البسوس ص ٨٦) .

ومن المعروف في هذا الصدد أن الفرزدق قد قرأ بيتاً في
معلقة ليبد بن ربيعة ، حسبما يذكر الأصفهاني في (محاضرات الأدباء
٨١/١) . وذلك الوضوء ، وهذا الإجلال ، يشيران أولاً : إلى اعتقاد
عربي جاهلي بأن الشعر ، أو بعضه ، هو إجماء ... مجلّ ، لذا ينبغي
تكرمه . ويشيران ثانياً : إلى أن هذه القصائد الثلاث : ميمية
المتلمس ، وقافية المهلهل ، ولامية ليبد (المعلقة) ، كانت لها منازل
رفيعة وخاصة، منذ القدم آنئذ ، لذا حق لها الإكبار والتقدير . وفي
هذا ، إن صحّ ، وهو صحيح ، على الأرجح ، شهادة على شاعرية
هؤلاء الثلاثة ، وإغلاء لمنزلة أشعارهم ... وربما لعلوا مكانة المتلمس
تكفل الأعشى برواية شعره (الأغاني ٢٦/١٢) ، واختار له المصنفون

أحارثُ إنّا لو نشأطُ دعاؤنا تَزَيَّنَ حتى لا يمسّ دَمَ دما

لأنه من الكذب والإفراط - (الشعر والشعراء ١٨٣/١) .

وقد جنى ، لعمرى ، ابن قتيبة على المتلمّس وتحمّل عليه ، فكأنى به لم يسمع بقول من قال " أعذب الشعر أكذبه " ، فشاعرونا ، في تعبيره عن التفرد والتميّز ، والبغضاء ، أنبت لبيته جناحين ، فحلّق عالياً . ومن العسف والظلم للشاعر أن ندرس شعره في ضوء علم الكيمياء ، أو ما يمكن ولا يمكن ، في التحليل المخبري الصرف ، أو في ضوء منطق الثقة بما يُخبر به ، أو غنمها ، فللشعر منطقُ الخاص وغيره المُمَيَّز ، وهما منطق وخير فيهما إنشاءً ، لا يحتمل أن نقول فيه صدقاً أو كذباً . وفي رأسي إنّ أبا عبيدة كان أقرب إلى الصواب ، عندما ذكر أن هذا البيت " استبرّ مثل في البصر " . وكأنى بأبي عبيدة قد لاحظ أن العداوة بين الأطراف قد تنتقل على جناح الشعر من الجُرْد إلى المُجَسَّد ، ومن الروحي إلى الملموس ، فيصاب المجسّد بعدوى الجُرْد ، ويجري مجراه ، وهذا هو حال الدماء في بيت المتلمّس المذكور ، فالدماء التي هي مادة ملموسة انتقل إليها أثر نبض القلوب ، فصارت حاقة كارهة ، حتى إذا حُلِيت على الامتزاج بدماء من خالفها وباعضها في الحياة ، نذّت عنها ، وانفصلت وانمازت ...

وبعد ، فهذا هو المتلمّس شاعر جاهلي ينتمي إلى ربيعة أضجم ، ولكنه نشأ في أخواله بني يشكر ، وقد اصطدم في حياته بملك الحيرة اللخمي - عمرو بن هند ، فهزّده ، فغادر العراق إلى بصرى الشام ، وأقام فيها إلى أن مات حتف أنفه ، ولم يمض بسبب صحيفة كان فيه أمر موته ، كما هي الحال مع ابن أخته طرفة .

وقد وصل إلينا ديوانه ، فحقّقه حسن كامل الصيرفي عن

مخطوطة ترجع إلى القرن السادس الهجري ، وطبعه بالقاهرة عام ١٩٧٠ ، وبلغت أبياته (١٦٩) بيتاً ، موزعة على (١٧) قصيدة ومقطعة . وكانت أغراض شعره مُتعدّدة ، أهمّها : الفخر والهجاء والتعريض والحكمة والثناء ... وقد اختلف الناس في منزله ما بين مُغل لها ، ومنتقدٍ لصاحبها ... ولكن الرأي الغالب أنه كان شاعراً فحلاً مُقلاً ، وقد قُدِّرَ شعره خيراً تقدير عند الجاهليين ، حتى إن الناس قد تطهّروا - لبعض أشعاره عند إنشادها ، وهذا ملمح كافٍ ليكون المثلّس جديراً باهتمام القدماء والمحدثين على حدّ سواء .

ARCTIVE

مصادر الدراسة ومراجعتها:

- ١ - الأمللي : المؤلف والمخطف ، تحقيق عبدالستار فرّاج ، القاهرة ١٣٨١هـ / ١٩٩٦م
- ٢ - ابن اسحق ، محمد : البسوس (أو كتاب بكر وتغلب) ، ط نجدة الأخيار ، القسطنطينية ١٣٠٥هـ .
- ٣ - ابن حبيب ، محمد : المحرر ، تحقيق ليحق شميل ، بيروت ، المكتب التجاري ، د . ت .
- ٤ - ابن خير الاشيلي : فهرست ابن خير ، سرقسطة ١٨٩٣ - (ط مصورة عنها)
- ٥ - ابن سلام الأشنجي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط ٢ ، (القاهرة ١٩٧٤)
- ٦ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٢ ، (القاهرة ١٩٦٦)
- ٧ - ابن النديم ، محمد بن اسحاق : الفهرست ، ط رضا مجد ، بيروت ١٩٧١ .
- ٨ - أبو زيد القرشي : جهرة أشعار العرب ، تحقيق محمد علي الماشي ، الرياض ١٤٠١/١٩٨١ .
- ٩ - الأصفهاني ، الرابع : محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء ، بيروت د . ت
- ١٠ - الأصفهاني أبو الفرج الأعاصي ، (مصورة طعة دار الكتب) ط بيروت د . ت
- ١١ - الأصمعي ، عبد الملك بن قريب : فحول الشعراء ، تحقيق عبدالمجيد حجاجي وطه الزبيدي ، القاهرة ١٩٥٣
- ١٢ - الأنفو الأودي : شعره (ممن كتب الطراف الأدبية) لعبدالمعير الميحي ، القاهرة ١٩٣٧
- ١٣ - بشر بن أبي خازم الأسدي : ديوانه ، تحقيق عزّة حسن ، ط ٢ ، دمشق ١٩٧٣
- ١٤ - البهيتي ، نجيب محمد : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٧٠ .
- ١٥ - حاجي خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، بيروت ١٩٨٢
- ١٦ - الحارثية ، قطبة بن أوس . ديوانه ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٧٣
- ١٧ - حسين طه : في الأدب الجاهلي ، القاهرة .
- ١٨ - الزبيدي أبو بكر محمد بن حسن : طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٧٣ .
- ١٩ - سركيس ، فؤاد : تاريخ التراث العربي ، ترجمة محمود فهمي حجازي ، الرياض ١٩٨٣
- ٢٠ - شبحو ، لويس : شعراء النصرانية ، دار المشرق ط ٣ ، بيروت ١٩٨٢
- ٢١ - أنصافاني ، الحسن بن محمد : الغاب الزاخر ، القاهرة .

٢٢ - ضيف ، شوقي : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٠ .

٢٣ - ليد بن ربيعة : ديوانه ، تحقيق إحسان عباس ، ط ٢ ، الكويت ١٩٨٤

٢٤ - المجلد الثاني : ديوانه (ضمن مجلدات مجلة معهد الوثائق العربية) تحقيق حسن كامل الصوفي ، القاهرة ١٩٧٠ .

٢٥ - المرزباني محمد بن عمران : معجم الشعراء ، تحقيق عبدالستار فراج ، القاهرة ١٩٦٩ .

٢٦ - النابغة الذبياني : ديوانه : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ .



ARCHIVE

**قراءة أخرى في كتاب
طبقات فحول الشعراء
لابن سلام الجمحي**

ARCHIVE

عمر محمد عبدالواحد

تستهدف هذه القراءة ربط المنتج الثقافي بالظروف المجتمعية للبيئة التي نتج عنها، فالكتاب - كمشروع ثقافي - ابن لبيته بما يحدث فيها من نشاط علمي، يعبر عن رغبات المجتمع واحتياجاته المتعددة. وتصوير - في ذات الوقت - لأشكال الوجود الاجتماعي، بما يقدمه من رؤية لمجتمع.

ويتحدد اتجاه النظر وفقاً لعنوان المصنف ؛ فقد نشره محققه تحت عنوان " طبقات فحول الشعراء " ^(١) فإذا كانت كلمة الشعراء جنساً عاماً ، اختار المصنف منه مادة كتابه ؛ يقول : " ذكرنا العرب وأشعارها ، والمشهورين المعروفين من شعرائها " ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٣ ، فإن المصنف لم يقف عند العرب الشعراء جميعاً ، وإنما قصر كتابه على المشهورين المعروفين . وهذا يقودنا إلى سائر العنوان لنقف على النوع الذي استهدفه بكتابته ، وهم الفحول . يقول المصنف : " فاقصرنا من الفحول على أربعين شاعراً " ج ١ ص ٢٤ ، وإذا كان الجنس الذي أشار إليه عنوان الكتاب ، يلزم بدراسة إسهامه في التاريخ الأدبي ، فإن النوع (الفحول) يلزم بالبحث عن الغايات النقدية التي تضمنها المصنف وجرى على أساسها التمييز بين الشعراء . وتبقى كلمة الطبقات لتشير إلى الهيكل البنائي لهذا الكتاب ، وإلى المخطط الذي وزع الشعراء عليه . وهذا يلزم بالبحث عن مصادر هذا الشكل ومكوناته ، والإمكانات التي يتيحها

لمستخدميه . فالكتاب تصنيف لنوعية معينة من الشعراء على شكل متميز من أشكال التصنيف .

ونبدأ بالجنس العام الذي يقوم المصنف عليه ، لنرى وضعية الشعر كظاهرة ثقافية ، وشكل معرفي وفني داخل المجتمع العربي . لنكشف عن الأسس التي حكمت تفكير مصنفه عند النظر إلى الشعراء ، وقدّرت كيفية توزيعهم داخل هذا المصنف . ويلفت النظر أن هذا الهدف التاريخي كان سابقاً كل أهداف ابن سلام . يقول في مفتتح كتابه :

" ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب . وكذلك **فرسانها** وماداتها وأيامها ، فاقصرنا من ذلك على ما لا يحمله عالم ، ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب فهذانا بالشعر " ج ٣ ص ٣

فالزمن المستحضر في ذهن ابن سلام هو الزمن الماضي (ذكرنا) الذي ينتمي إلى العرب ؛ زمن العروبة الخالصة بشعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها . والذي تشكل إثارته مقابلاً إيجابياً لعناية الشعورية بمشالب العرب ، ورغبتها في طمس تاريخهم وثقافتهم . وتطالعنا كلمة العرب في مفتتح النص " ذكرنا العرب .." ثم تتكرر في السياق " قبائل العرب - لا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب"، مما يفيد أن أهمية الشعر - في هذا السياق تأتي من إضافته إلى العرب وقبائلها ومن دلالة على أمورها ، فللشعر في هذا السياق بعد واحد هو البعد المعرفي الذي يأتي من إضافته إلى العرب ، وقدرته على الكشف عن أحوالها . وفي هذا السياق يكون الشعر هو الدال التاريخي الأول على حياة العرب^(٢) قبل أن يكون تمثيلاً فنياً لها

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجهمي

ونلاحظ أن المصنف قد ذكر شعر القبيلة أولاً ، ثم أشار إلى فرسانها وساداتها وأيامها ، دليلاً على علاقتها بنشوء الأول " الشعر " أو صدوره عن الثاني " الفرسان والسادات والأيام " وبالتالي تضمنه له أو تعبيره عنه . ولذلك بدأ ابن سلام بالشعر ، عندما أدرك عجزه عن التأريخ الكامل - للقبيلة الواحدة بمكوناتها البشرية ونظامها الطبقي ، وطبيعة الأنشطة فيها ونوعية العلاقات داخلها " الشعراء - الفرسان - الأشراف - الأيام " ، وأدرك - في الوقت ذاته - قدرة الشعر على تمثيل هذا الوجود الاجتماعي .

أما الشعراء باعتبار دورهم المجتمعي ، فهم يقعون لديه بمكونات مجتمعية ممتازة ، تتمثل في طبقة الفرسان والسادات أي طائفة الأبطال ، التي تشارك - دون سائر طبقات المجتمع - في صنع الحدث التاريخي (الأيام) .

ويبدو أن لفكرة الأيام والحروب هذه أهميتها في التفكير العربي أو في الحس التاريخي العربي ، ولعلها كانت وراء استقلال المغازي والسيرة عن اهتمامات المحدثين ، ليصنف المؤرخون فيها مصنفات مستقلة ، وظلت السيرة - وسيرة النبي صلى الله عليه وسلم أوضح مثال - تعنى في كثير منها بالمغازي^(٣) .

وإذا استثنينا المكونات البشرية مما ذكره ابن سلام في بنية المجتمع العربي المادية والثقافية بقي لدينا الشعر والأيام ؛ مما يوحي بضرورة قيام الشعر في هذا المجتمع على الأيام ؛ شكل الصراع ومظهره فيه . وتحدد بالتالي طبيعة كشفه عن أحوال المجتمع ونوعية الشعر المطلوبة للوفاء بهذا الدور .

ويعتمد هذا الضرب من التفكير في العلاقة بين الشعر والمجتمع إلى الأسس التي اعتمدها ابن سلام للتأريخ الأدبي ، فالأساس الأول

الذي بنى عليه توزيع الشعراء داخل مصنفه ، وهو عامل الزمن ، الذي يبدو من قوله " ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام ، فنزلناهم منازلهم " ج ١ ص ٢٣ ، ينبع في الحقيقة من واقع المجتمع العربي وقتذاك .

فالجاهلية ليست حقبة زمنية فحسب ، وإنما هي واقع مجتمعي أو حقبة لها ثقافتها الخاصة ووضعها العقدي المتميز ، يمكن أن توضع في مقابل الإسلام . والمخضرمة ليست حقبة زمنية محددة ، وإنما هي ظاهرة مجتمعية ، يمثلها قوم عرفوا الثقافتين المتميزتين للجاهلية والإسلام ، وشاركوا في صنع أحداث المجتمع العربي في الحقتين ، ولذلك ذابت هذه التفرقة الثلاثية في أثناء الكتاب ؛ لأن التقابل الحاد يكون بين الجاهلية والإسلام ، أما المخضرمة فتعزى في بدايتها إلى الجاهلية وترجع في نهايتها إلى الإسلام . فألحق المصنف عدداً من المخضرمين بالقسم الأول (طبقات الجاهلية) ؛ من أمثال كعب بن زهير والخطيئة اللذين وضعوا في الطبقة الثانية . وجعل لبيد بن ربيعة والنابغة الجعدي في الثالثة ، ومعهما الشماخ وأبو ذؤيب الهذلي ، وفي الطبقة السادسة الجاهلية يضع سويد بن أبي كاهل اليشكري - وهو مخضرم - مع الجاهليين عنزة والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم وفي الطبقتين الثامنة والتاسعة يضع ثلاثة شعراء مخضرمين في كل طبقة ، في مقابل شاعر جاهلي واحد . يؤكد هذه اللامبالاة بتمييز طبقة المخضرمين إلحاق بعضهم أيضاً بطبقات الإسلاميين ؛ فنجد كعب بن جعيل وعمرو بن أحرر الباهلي وسحيم في الطبقة الثالثة . ولجد حميد بن ثور في الطبقة الرابعة منها ، كما نجد أبا زيد الطائي في الطبقة الخامسة . ثم يتوالى توزيعهم على طبقات شعراء القرى

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الثراء لابن سلام الجمحي

والمراثي واليهود ، دون أن يفرد لهم طبقة مستقلة . ويمكن أن نطرح تفسيراً لهذا الصنيع الاحتمالات الآتية :

أولاً : إن هذا التقسيم ليس زمنياً شكلياً ، بمعنى اعتماد الحدث في تلوين الزمن والإعلاء من دور صانعيه بما يتفق مع فكرة الصراع المشار إليها آنفاً . والإسلام - في هذا السياق - ثورة تاريخية ، أحدثت متغيرات في المجتمع ؛ عقيدته وعناصره البشرية ونشاطاتها المتعددة .

ويتفق مع هذا أن يصعب تمييز منتجات الحضرة في تفرد لها الذاتي ، وإنما يمكن ذلك إلحاقاً بما سبق أو بما أتى ، توزيعاً على عنصري الصراع ، أو العصرين المتقابلين .

ثانياً : ربما كان ذلك الإلحاق بنوع من الطبقات مراعاة للزمن أو للمكان الذي تبدى فيه الدور الاجتماعي للشاعر . وهذا القول له ما يعضده مثل إلحاق كعب بن زهير بطبقات الجاهليين ، فقد أخذ مكانته في التاريخ ، بموقفه الجاهلي من الإسلام ، الذي تبلور في قصيدته - بانث سعاد - ذات البناء التقليدي ، التي مدح بها النبي (صلى الله عليه وسلم) ، وأسلم بين يديه . وله أيضاً ما يشكك فيه مثل إلحاق بشامة بن الغدير وقراد بن حنش بطبقات فحول الإسلام . فهل نبغ دورهما الاجتماعي في المجتمع الإسلامي وعرفا فيه شاعرين؟

ثالثاً : ربما كان وراء هذا التصنيف اصطناع مقاييس خاصة للفحولة نتج عنها مثل الطبقة السادسة الجاهلية ، التي ألحق بها مسويد بن أبي كاهل اليشكري ، لاشتهاره بواحدة هي عينته :

بسطت رابعة الحبل لنا فمددنا الحبل منها ما التسم

التي يقول عنها ابن سلام " وقد برزت هذه على شعره " ج ١

ص ١٥٣ ، ويقول عن أصحاب هذه الطبقة " أربعة رهط ، لكل واحد منهم واحدة " ج ١ ص ١٥١ ، وهم عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ، وعذرة بن شداد ، وسويد . ولعله كان يرى إلحاق قصيدة سويد بملقات هؤلاء ، وأن قصيدة واحدة بارزة قد تسير وترفع مكانة الشاعر عن غيره . وهذا مقياس يقابل مقياس الكم في الإنتاج الشعري . أو هو إعلاء لمبدأ التشابه ، أو فكرة الطبقة على فكرة التوزيع الزمني .

رابعاً : نطرح احتمالاً آخرأ يتمثل في مراعاة وشائج قبلية ؛ فالطبقة الثامنة الإسلامية " من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان " والعاشرة " من بني عامر بن صعصعة " ، وهذا الاحتمال يمكن أن يبرر إيراد قراد بن حش وبشامة بن الغدير في الطبقة الثامنة الإسلامية مع شعراء قبيلتهم الإسلاميين ويشير - في ذات الوقت - إلى تغلب الطبيعة القبلية للمجتمع العربي على محاولة الفأريخ المظم له وفق شكل مسبق كالطبقات ، الذي حاول ابن سلام بعقليته البصرية المنهجية تطبيقه بنظام دقيق . فجعل طبقاته عشراً للجاهليين وللإسلاميين مثلها ، تلتزم كل طبقة بأربعة شعراء ، لا تزيد عنهم ولا تنقص مهما تختلف الموضوعات أو الطرق الفنية .

وكُلُّ هذه الاحتمالات تضعنا في النهاية أمام يقين واحد ، مؤداه أننا لا نستطيع - في هذا الكتاب - أن نجد للمخضرمين كياناً فنياً متميزاً عن شعراء الجاهلية والإسلام . لا يشفع لهم أنهم استمرار للقوالب والهاكل والصور في القصيدة الجاهلية ، وكذلك لا يفيدهم تعبيرهم عن بعض المعاني الإسلامية أو الوقوف في صفوف المسلمين بتفكيرهم الفني الجاهلي .

أما عن الأساس الثاني من أسس التاريخ الأدبي التي نخجدها في

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي

طبقات ابن سلام ، فيتمثل في الفن الأدبي . ويدو هذا من إفراده
طبقة لشعراء المرالي ، تأتي بعد طبقات الجاهلية مباشرة ، ولا نستطيع
وضعها في مقابل طبقات الإسلام ، فإنما هي طبقة حاوية عشرة ،
فالمصنف يقول :

" وصيرنا أصحاب المرالي طبقة بعد العشر طبقات " ج ١
ص ٢٠٣ .

وتشتمل - شأن سابقاتها - على أربعة شعراء ، وتختلف
عنها في تصريحه بالمفاضلة بين شعراء هذه الطبقة الأخيرة .

ونسأل لماذا أفرد لأصحاب المرالي طبقة مستقلة ؟ ولم عني
بفن الرثاء هذه العناية المنفردة ؟

ولعل الإجابة تكمن في طريقته السابقة في التفكير الذي يربط
بين الفن واجتماع . فقد فهم ابن سلام الاجتماع العربي على أنه أشراف
وسادات وفرسان وشعراء بينهم أيام . يقوم الشعر - على مستوى
الحاضر - بتسجيل الصراع الدائر في الاجتماع ، ويحتفظ - عند النظر
إلى الماضي - بتسجيل التاريخ المتمثل في أيام تتميز عن سواها
لأهميتها الخاصة في حس العربي بالزمن ، وبما أحدثت من متغيرات في
مجتمعه .

ويؤكد الفحص لهذه الطبقة ما ذكرنا ، فإنه يقدم على
شعرائها متمم بن نويرة ج ١ ص ٢٠٤ ، ويذكر أنه بكى أخاه مالك
بن نويرة الذي كان رجلاً شريفاً فارساً شاعراً .. وكان قتله خالده بن
الوليد بن المغيرة حين وجهه أبو بكر رضي الله عنه إلى أهل الردة ،
وبعني بأخباره وتفصيل قصة مقتله ، لما لها من أهمية في أحداث
اجتماع الإسلامي وتاريخه ويوجز في أخبار الثلاثة الباقين ، لكنه يلتزم

يفرد لهم طبقة مستقلة. ويرجع هذا في رأينا إلى أن ابن سلام لم يكن بصدد التاريخ على أساس الفنون الشعرية ، ولم تكن كل فنون الشعر - في نظره - سواء ، بوصفه معبراً عن بيئته التي مازالت محتاجة لتوظيف الفن ، أو مازال الفن قائماً على تلبية احتياجاتها ، وعاملاً من عوامل قيامها واستمرارها ، ولم يصبح وجوده ترفاً في هذه البيئة الناهضة . في مثل هذه البيئة التي يكتسب الشعر فيها قيمته بما له من دور اجتماعي لا من فنيته الشكلية الخالصة ، لا يصلح الغزل أساساً لطبقة مستقلة . يعبر عن ذلك قول ابن سلام (كان عبيد الله أشد قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزُّبَيْري ، وكان غزلاً ، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة . وكان عمر يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح ، وكان عبيد الله يشب ولا يصرح ، ولم يكن له معقود شعر وغزل كغزل عمر) ج ١ ص ٦٤٨ . فلو كان أساس التاريخ - عند ابن سلام - العناية بفن شعري لكان إخلاص عمر للفن الشعري (الغزل) دافعاً إلى تقدمته بدلاً من طرده من الطبقات . ولو قدمت الفنية الخالصة على الوفاء باحتياجات البيئة ، أو المشاركة في صنع أحداثها ، لتغير الكثير من الأحكام النقدية في هذا المصنف . من ذلك تقديم كثير ووضعه في الطبقة الثانية الإسلامية ، وتأخير جميل ووضعه في الطبقة السادسة الإسلامية . يقول ابن سلام : (وكان لكثير في التشبيب نصيب والمر ، وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسب جميعاً في النسب ، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل . وكان جميل صادق الصباية ، وكان كثير يقول ولم يكن عاشقاً ، وكان راوية لجميل) ج ١ ص ٥٤٥ . فقد تقدم كثير لأنه قال في فنون متعددة لها جوانب اجتماعية ، أما جميل فقد أصرط في العناية بذاته ، الأمر الذي يتناسب تناسباً عكسياً مع أغراض المجتمع . أي أن التقدم بفن شعري واحد لا يفيد ، وهذا ينفي أن يكون للثناء ذلك القدر لقيمته الفنية .

التعليل يصدر عن اعتقاد مؤداه ارتباط الشعر بالمجتمع ، وتقديمه صورة أو رؤية لمنشطه . ولما كان هذا المجتمع قلياً ، فإن العلاقات فيه تنبني على هذا الأساس القبلي ، وبالتالي لا بد للشعر أن يصدر عن العصبية القبلية ، وأن يقدم صورة لمظاهرها . ولا شك أن الحرب تحدث توتراً في العلاقات القبلية وتسمح بالجديد فيها ، وتغير كثيراً من صورة المجتمع وثقافته . وقد تدخل فيها ما ليس منه ، فضلاً عن كونه ضرباً من الاحتكاك ، قد يؤدي إلى التنوع والكثرة وتلاقح الأفكار .

وما يدل على حضور القبيلة في ذهن ابن سلام ، وضرورة الارتباط بين الشاعر وقبيلته ، ما نجده في طريقته في الترجمة لشعراء هذه القرى ، إذ يذكر القبيلة أو الحي ثم يذكر شاعرهم يقول ، (وأشعرهن قرية المدينة ، شعراؤها الفحول خمسة - ثلاثة من الخزرج والثان من الأوس) . ويصف الشعراء فيقول .

" فمن الخزرج من بني الحار : حسان بن ثابت .

ومن بني سلمة : كعب بن مالك .

ومن الأوس : قيس بن الخطيم من بني ظفر .

وأبو قيس بن الأسلت من بني عمرو بن عوف " ج ١

ص ٢١٥ .

فهو يبدأ في الغالب بالقبيلة ، ليحصى عليها شاعرها ، وكأنه لولا القبيلة ما ذكر الشاعر ، فوحدة المجتمع الحقيقية هي القبيلة سواء في البادية أو في القرى ، ودور الشاعر فيها لا يختلف . ولا شك أن ابتداءه بالمدينة - فوق ما ذكر من أسباب - يرجع إلى تصور بانورامي لحركة الصراع في فجر الإسلام ، إذ كانت المدينة مركزه ،

وتليها مكة عنصراً متميزاً في الصراع ، ثم تباعد سائر القرى عن المركز ويهت دورها ، ويخفت صوت الشعر المنقول إلينا عنها . ولعل ذلك ما يبدو في قوله : (وأهل الطائف في طرف ، ومع ذلك كان فيهم أبو الصلت بن أبي ربيعة ، وابنه أمية أشعرهم) ج ١ ص ٢٥٩ . فالطائف تبعد عن مركز الأحداث شيئاً ويؤثر ذلك في الشعر المنسوب إليها إنتاجاً ورواية .

ويبدو أن ابن سلام كان مؤرخاً قبل كل شيء تغلب عليه دوافع التاريخ ، فيعترف بالظاهرة الموجودة ثم يحاول تفسيرها . يؤكد هذه المقدمة ، تخصيصه طبقة لشعراء القرى العربية ، على الرغم مما يشوب شعرها من انتحال ، ولفتها من لين . قال عن قريش : (وأشعار قريش : أشعار فيها لين . فتشكل بعض الإشكال) ص ٢٤٥ ج ١ ، وأشار إلى ما وضع على شعرانها ص ٢٤٤ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ . ج ١ . وقال عن عدي بن زيد العبادي (كان يسكن الحيرة ، ويراكن الريف ، فلان لسانه وسهل منطق ، فحمل عليه شيء كثير ، وتخليصه شديد . واضطرب فيه خلف الأحمر ، وخلط المفضل فأكثر) ص ١٤٠ ج ١ . فلم تمنعه معرفته بسكناء الحيرة التي لم تخلص - قبل الإسلام - للجنس العربي وللغة وثقافته ، من أن يورده في كتابه ، وأن ينظر في شعره ، فيعي أبعاد مشكلته ، وينتهي فيها إلى رأي : (وله أربع قصائد غرر روائع مبرزات ، وله بعدهن شعر حسن . أولهن ...) ص ١٤٠ ج ١ . كذلك ينضاف تصريحه عن البحرين : (إن في البحرين شعراً كثيراً جيداً ، وفصاحة) ص ٢٧١ ج ١ ، إلى ما سبق قوله عن شعراء القرى العربية ، في التشكيك فيما ذكر عن قضية الاحتجاج والقبائل التي أخذت عنها اللغة ذات التحديد الذي يعزى إلى الفارابي الفيلسوف ت ٣٣٩ هـ في كتابه الألفاظ والحروف ،

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي

وورد فيه أن البحرين قد (منع الأخذ عن سكانها ، وهم عبد القيس ، لمخالطتها الهند والفرس ، وكذلك منع الأخذ من سكان القرى العربية^(٥)) اعتماداً على سبب عقلي هو فساد ألسنتهم لمخالطة غير العرب بحكم تحضرهم . ولكن الظاهرة اللغوية لها طبيعتها الخاصة ، التي تعلق على هذه التنظيرات العقلية المتأخرة^(٦) . والإنتاج الأدبي - الكثير الجيد - يفرض نفسه - لرواجه في مجتمعه - على واقع اللغة .

أما عن قوله (ولا أعرف باليمامة شاعراً مذكوراً) ص ٢٧٧ ج ١ . فيتفق مع ما يلاحظه الجاحظ من قلة شعر سكانها بني حنيفة ، على الرغم من كثرة وقائعهم وعددهم^(٧) الأمر الذي يخالف رأي ابن سلام عن نشأة الشعر وكثرته بالحروب ص ٣٩ ، ص ٢٥٩ ج ١ .

ويلاحظ أن ابن سلام لم يجمع لها شعراءها في الجاهلية ، مثل الأعشى والمرقش والمثلث ، وكانوا متنقلة بين أرجاء جزيرة العرب وما يتاحها ، ليملاً بهم طبقتها . ولم يقدم لها شعراءها المعبرين عن فاعلية هذا المكان ودوره التاريخي ، عصر ظهور الإسلام . يقول د. جواد علي (ويظهر أنه نسي أسماءهم ، لأنه كان يعلم أن الغلبة كانت لبني حنيفة على اليمامة عند ظهور الإسلام ، ولم يحفظ الرواة - لسبب لا نعرفه - شعراً لبني حنيفة فعمم قوله على كل اليمامة)^(٨) .

والسبب الذي نخدسه لتعليل هذه الظاهرة يتمثل في حدوث الردة بينهم ، بما لها من دوافع قبلية لا تنكر ، ولذا من الممكن أن تجتمع الدوافع القبلية والإسلامية ، وتوطد الحكم للقبيلة التي كانت تعارض - وهي قريش - على إجمال ذكر هذه البقعة وهذه الفترة ، والشعر هو سجل العرب الأول ديوانهم . وفي هذا السياق التاريخي

يتنبه ابن سلام للفارق الحضاري بين أهل البادية وأهل القرى ، يقول :
(وأهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو ، وكانوا يكتبون لجوارهم
أهل الكتاب) ص ٦٨ ج ١ . ويشير إلى دورهم في تقويم شعر أهل
البادية ، كالذي كان من أهل يثرب مع قوافي النابغة الذبياني ص ٦٧
- ٦٨ ج ١ .

وبذلك يمكننا القول إن ابن سلام قد تنبه لجوانب متعددة من
فاعلية المكان هي :

الأول : يتمثل في كونه مسرحاً لأحداث لها تأثيرها في التاريخ
العربي والإسلامي .

الثاني . يتمثل في كونه ذا علاقة ما باللغة المتصق عليها من
المجتمع والمعروف لذلك بفصاحتها .

الثالث : الفارق الحضاري بين البادية والحضر

والأساس الرابع من أسس التاريخ الأدبي الذي نستنتجه من
خلال كتاب ابن سلام ، هو العقيدة الدينية . فقد أفرد طبقة لشعراء
اليهود بعد حديثه عن شعراء القرى العربية ، ولم يشأ أن يدخلهم في
شعراء المدينة ، مع أنه يقول : (وفي يهود المدينة وأكتافها شعر جيد)
ج ١ ص ٢٧٩ ، وبهذه الطبقة تكمل صورة الشعر على أرض
المدينة ، ولعل العلاقة التي أشار إليها بين أهل القرى العربية وأهل
الكتاب ، هي التي أوحى له بالامتداد إلى تسجيل شعر أهل الكتاب ،
بعد أن ذكر أهل القرى . ولكن الاقتصار على اليهود من بين أهل
الكتاب أمر يحتاج إلى تعليل ، ويبدو لنا أن عنايته باليهود ترجع إلى
فكرته السابقة التي يفسر بها طبيعة المجتمع العربي من قيامه على
الصراع . ولما كانت المدينة - كما قلنا - بؤرة الصراع أو مركزه

في فجر الإسلام ، كان لابد أن يعنى بيهود المدينة عارفاً لدورهم التاريخي في مواجهة الدعوة الإسلامية . ولهذا لم يستقص شعر اليهود في سائر المواطن (وقد كان اليهود يسكنون في مواطن عديدة معروفة تقع ما بين فلسطين وبشر . كما سكنوا في اليمن وفي اليمامة وفي العروض .

وكان منهم تجار يقيمون في مكة وفي مواضع أخرى من جزيرة العرب للإتجار وإقراض المال برها فاحش للمحتاجين إليه^(٩).

ويسفر الفحص لما يذكره ابن سلام من أشعار يهود ، عن كون أكثرها يعلي من قيم خلقية عربية ، مما تكتبه البيئة وظروف الحياة على أصحابها . ويصور أيضاً - مثالية أخلاقية أقرب إلى الشخصية العربية . كما يفيد أيضاً أن بعض هذه الأشعار يحمل حديثاً دينياً يمكن أن تتشارك فيه الأديان ، ولا يشير إلى يهودية ، وإن أشار إلى معرفة بنوة وكتاب سماوي ، ومن أمثلة هذا الشعر الأبيات الآتية، التي يرويها ابن سلام للسؤال :

إن حلمي إذا ذهب عني	فاعلمي أني عظيماً رزيت
ضيق الصدر بالخيانة لا يبـ	قض فقري أمانتي ما حييت
كم فطيع سمعته فصاعـ	ت وغنى تركه فكفيت
ليت شعري وأشعرني إذا ما	قربوها منشورة ففريت
ألي الفضل أم عليّ إذا حوسـ	بت ؟ إني على الحساب مقيت
ميت دهر قد كنت ثم حييت	وحياتي رهن بأن مأموت

(ج ١ ص ٢٨٠ - ٢٨١)

ويورد ابن سلام هذه الأبيات وغيرها دون أن يشكك فيها ، وهذا دليل على تسليمه التام بصحة نسبتها إلى أصحابها ، وعلى اطمئنانه إلى روايتها وطرق تحملها .

أضف إلى هذه الطبيعة غير القاطعة لأشعارهم ، ما يذكره ابن

سلام من انتماء بعضهم لقبائل عربية ، تكن النتيجة أن إيرادهم على أساس عقدي يتفق مع فكرة الصراع السابقة ، فالعقيدة هي أساس الصراع ومحور العلاقات في ذلك المجتمع . يقول عن كعب بن الأشرف : (وهو من طيء ، وأمه من بني النضير . وكان في أخواله سيداً ، وبكى قتلى بدر ، وشبب بنساء رسول الله صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين ، فأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم محمد بن مسلمة ورهطاً معه من الأنصار بقتله فقتلوه) ج ١ ص ٢٨٢ .

ومعنى هذا أن ابن سلام معني بأطراف الصراع في البيئة العربية ، وفي هذا المقام يتحدث عن اليهود - مهما تكن أصولهم العرقية - لتصح مقابلتهم بكفار العرب ، وبالمسلمين . فهذه خارطة الصراع كما تصورها ابن سلام تقوم على أساس العقيدة .

وهذا يبرر عدم تخصيصه طبقة مستقلة لشعراء النصرانية فلم يكن النصارى طرفاً واضحاً على مساحة الصراع وقتذاك^(١١) وقد كانوا عرباً^(١٢) لم يشككوا - شأن اليهود^(١٣) - تجمعات منعزلة ، يصعب ذوبانها في الجنس العربي ، وتحفظ لهم خصوصيتهم العرقية والثقافية .

وبعد النظر في أسس التاريخ الأدبي التي أقام عليها ابن سلام كتابه ، سنحاول تبين سمات تفكيره في ظاهرة الشعر ، ومدى تأثيره بالظروف الثقافية التي أنتج فيها كتابه .

ونلاحظ منذ الصفحة الأولى لكتابه ، أنه لم يكن خالي البال من المضمون الثقافية لمجتمعه ، لما جعل تصوره للجيد من الشعر يتواءم مع الأصل ، ويصبح الوصفان وجهي عملة واحدة . فالقضية الأولى التي تشغله هي كيفية الوصول إلى نصوص شعرية موثقة ، يمكن بناء

عليها كتابة تاريخ صحيح للمجتمع العربي ؛ فعندما حاول الاعتماد على الشعر من أجل كشف ما لم يستطعه من أحوال المجتمع العربي ، تواجهه الحقيقة التالية التي تخص على التدقيق في مادة التاريخ وهي الشعر . ويقول (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ، ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب ، ولا نسب مستطرف . وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء) ج ١ ص ٤ . فيشير إلى حدوث التزييف والانتحال في الشعر العربي ، ويذكر شواهد ، وأسبابه ، ومن خلال رصده لهذه الظاهرة يمكن أن نقرب شيئاً من تصورهِ للشعر الذي يتساوى فيه الوصف بالجودة مع الوصف بالأصالة فابن سلام يشترط للشعر الجيد :

١ - أن يتوافر له صحة نسبه لأصحابه ، فلا يكون منتحلاً ، وإنما يثبت له خلوص نسبه .

٢ - أن يكون (حجة في عربيته) ، فصيحاً ، لا تشوبه شائبة لحن ، وبذلك يخلص نسبه العربي أيضاً .

٣ - أن يتوافر فيه من حيث المعنى الجزئي أدب يستفاد أو معنى يستخرج ، أو مثل يضرب .

٤ - أن يكون - من حيث أغراض الشعر (مديحاً رائعاً ، أو هجاء ، مقذعاً ، أو فخراً معجباً ، أو نسبياً مستطرفاً) .

٥ - أن يكون مصدره البادية أو العلماء ، أي أن ينقل بالرواية عن أصحابه في البادية وورثته ، أو العلماء الذين أخذوه عنهم .

ويلاحظ أن الشرط الأول شرط ماهية أو وجود ، فالشعر المنحل بمثابة المعلوم ، والشعر الصحيح النسبة هو الموجود الصادق الدلالة والصالح للاستخدام العلمي .

ويشير الشرط الخامس إلى أن مادة الكتاب يجب أن تستقى من البادية . وإذا كانت دائرة الحياة في عصر المصنف (١٣٩هـ - ٢٣١هـ) آخذة في التقدم نحو التحضر والاختلاط بغير العرب ، فإن هذا يعني انحصار مصدر الشعر في رقعة ضيقة نسبياً هي البادية . وهذا يؤكد أن مادة الكتاب لابد أن تنتمي لغير عصر المصنف ، ولابد أن تقف عند عصر كانت البداوة فيه أكثر تغلباً على التحضر ، ولابد أن تندرج تحت تسمية الزايت . وهذا ما فعله المصنف عندما انتهى عند شعراء عصر بني أمية ، ولم يستمر به ليشمل شعراء الدولة العباسية حتى أيامه ، مع أنه يعرفهم ويروي عنهم في كتابه هذا^(١٣) .

وعلى ذلك فكل شروطه تتفق على تحقيق الشعر لعروبة الأصل واللسان والثقافة والدوق . وعندئذ يصلح هذا الشعر لأغراض التوثيق لسانر **مأحي حياة العرب** ، التي نتج عنها . وفي النص حسن ظن بالأوائل فهم مصدر المعاني الشعرية الجيدة ، تكافأ في أشعارهم سلامة اللغة مع جودة المعاني والأعراض .

وإزاء هذه المكونات المتعددة لظاهرة الشعر القديم ، فإن الوعي به والقدرة على تمييزه تستلزم دراية معينة ودربة خاصة . فللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كساتر أصناف العلم والصناعات ، منها ما يتقنه العين ، ومنها ما يتقنه الأذن ، ومنها ما يتقنه اليد ، ومنها ما يتقنه اللسان . من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يصره . من ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا رسم ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فيعرف بهرجها وزانها وستوقها ومفرغها . ومنه البصر بغريب النخل ، والبصر بأنواع المتاع وضروبه ، واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومنه وذراعته حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه .

وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والأنف ، جيدة النهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشعر ، فتكون في هذه الصفة بمئة دينار ومعنى دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفاً مزيداً على هذه الصفة) ج ١ ص ٥ - ٦ . ونستخلص من هذا النص الثمين ما يأتي :

١ - إن صناعة الشعر يجب أن تأخذ العناية اللاحقة بها مثل سائر الصناعات .

٢ - إن صناعة الشعر - شأن سائر الصناعات - تستلزم معرفة وثقافة . وعلى من يشتغل بالشعر ، روايته وتقييمه ونقده أن يحيط به صناعة وثقافة .

٣ - إن الأمثال التي صر بها لصناعة الشعر تشير إلى أنه يرادف بين الجيد والأصيل ، أو بين الوصف والجودة والوصف بالأصالة ، وتجعل عمل الناقد ينصب على البحث عن الأصالة . فمثال اللؤلؤ والياقوت الذي لا تكفي فيه معرفة الصفات والأوزان دون المعاينة يشير إلى تعلق الأمر بالأصالة التي لا يكتشفها سوى نظر الخبير . أما التمثيل بمجهدة الدينار والدرهم فواضح الدلالة ، ويتفق معه قول خلف الأحمر : قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر فاستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك . قال له إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟) ج ص ٧ .

فعمل الصراف لا مجال فيه للمفاضلة ، وإنما ينصب على التمييز بين الأصيل والزائف ، فقيمة العملة الواحدة في ظروف

قراءة أخرى في كتاب طبقات فعول الشعراء لابن سلام الجمحي

واحدة لا تتفاوت إلا بموقعها من الأصلة والزيف . وهو مجال محدود بين أمرين أن تكون عملة أو لا تكون ، وهكذا دلالة هذا المثال عندما يقرون بالشعر . وكذلك مثل البصر بأنواع التخيل ، واضحة فيه العناية بفكرة الانتساب إلى الأصل . وإذا كانت صناعة الشعر مثل هذه الصناعات ، قائمة على التمييز بين الأصيل والزائف ، فلا مجال إذن للعاملين عليها إلا التمييز بين الأصيل والزائف من الشعر ، ويضيق المجال أمام النظر النقدي الذي يبحث عن الجودة والفروق الجمالية التي يفضل بها عمل عملاً آخر ويتميز عنه . وإذا كانت فكرة المقاييس الموضوعية قد بدت في مثال اللؤلؤ والياقوت ، ولكن ابن سلام ألفاها متعمداً ، وأوكل أمر التمييز إلى ذاتية الخبير وتقديره الخاص غير المحتاح إلى تبرير ، فإن مثال الرقيق أو الجوارى التي تشرك في صفات واحدة ، ورغم ذلك يتفاوت تقديرها ، يمكن أن يشير إلى شيء من النقد الفني ، لولا احتمال كون هذه الصفات شروطاً للصحة والسلامة والقبول في ذلك المجتمع . بالإضافة إلى أن ثبات هذه الأوصاف وتفاوت التقدير أو نسبته ، يفيد أن هذا التفاوت يتم بواسطة الخبير ، وأن هذه النسبة ترجع إليه . ويتفق هذا مع إعلانه لدور العالم الثقة ، أو الراوية العدل الضابط الذي تخصص في نقل الشعر وأتقن صناعته وشروطها .

وخلاصة القول إن البحث النقدي - في هذا المصنف - تحول مواكبة لظروف العصر وتلبية لاحتياجاته ، إلى بحث في الأصيل والزائف بدلاً من الجيد والرديء . فتدوين الثقافة العربية يحتاج إلى الشاهد الشعري الصحيح العروبة أو الصادق الدلالة ، بغض النظر عن قيمته الجمالية ؛ أي أن ظروف المجتمع قد وجهت الحساسية الفنية توجيهاً معيناً ، وهذه النظرة النقدية تنبع من فقه الماضي ، وتتفق مع

رؤية ابن سلام له ؛ فقد (كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومتنهم حكيمهم ، به يأخذون ، وإليه يصيرون) ج ١ ص ٢٤ . أي كتابهم وسجل معارفهم حين لم يكن لهم سجل غيره أو كتاب ، يسجل علاقاتهم في مواجهتهم للبيئة والكون ، ويمثل أعلى نتاج حكمتهم ، ولذا كان مرجعهم ومحتكمهم . ينسب ابن سلام إلى عمر ابن الخطاب أنه قال : " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه " ج ١ ص ٢٤ . أي أنه كان علمهم الأول ، والممثل لثقافتهم ، الذي يبحثون فيه ويقسرون عليه كل ما يجد عليهم من أمور ، مما يرتب عليه صلاحيته لتسجيل حياتهم والاستشهاد به لكشف دقائقها وتوثيقها .

ولا يعتمد هذا التوظيف للشعر في كتاب ابن سلام عن رؤيته لنشأة الشعر ، وما ذكره في تفسيرها ، بقول : " ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته ... فمن قديم الشعر الصحيح قول العنبر بن عمر بن عثيم ، وكان جاور في بهراء فراهب فقال :

قد رايت من دلوي اضطرابها والنأي من بهراء واضرابها

إن لا نجيء ملأى عجبى قرايبها (ج ١ ص ٢٧) .

ويقول أيضاً : " وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع ، المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل ، قتله بنو شيبان " ج ١ ص ٣٩ . فيشير إلى أن أولية الشعر تتمثل في أبيات ناتجة عن حياة العرب اليومية ، ويذكر أمثلة لها ارتجاز العنبر وغيره عند الاستقاء ج ١ ص ٢٧ - ٣٠ . وكما ارتبطت بذيابات الشعر العربي بمناشط الحياة اليومية ، ارتبط إبداعه ونضجه بما يرتب على

هذه المناشط من علاقات ؛ فالقصيدة قد نشأت - في رأيه - في الحرب والصراع بين تغلب وبكر التي عرفت بحرب البسوس . وقد نشأت رثاء ، يسجل الوقائع وأعمال الأبطال وتأثيرهم في أحداث مجتمعاتهم . ولذلك اكتسبت قصيدة الرثاء أهميتها لدى ابن سلام ، فعقد - كما ذكرنا - طبقة لأصحاب المراثي ، يذكر فيها أشعارهم وأخبار قبائلهم وأيامهم . فلعل هذا التفسير لنشأة الشعر العربي مرتبطاً بواقع البيئة العربية ، وعلاقات أبنائها دفعه إلى أن يرى في الشعر وظيفة اجتماعية، وعكساً للواقع الاجتماعي . ويبدو ربطه بين الوعي والمجتمع ، في تعليقه لظاهرة الانتحال وفي تحديده لكيفية مواجهتها ، وما قام به من مجهودات في مجال التوثيق . يبرز من خلالها ما يضيف إلى تصويره لظاهرة الشعر في جانبها الحمالي أو الفني ، كما تصدى أيضاً لإفادته من المحدثين في مجال نقد المرويات ، مما يشير إلى تكامل جوانب الظاهرة الثقافية في المجتمع العربي وقتذاك . فقد كان المجتمع العربي نشطاً في غربة أو تحييص مروياته الثقافية ، استعداداً للانتقال إلى مرحلة أكثر تقدماً في السلم الحضاري ، تحقق بالتدوين الذي يتيح فرصة للتأمل والفحص والتنمية ، تتحول معها معارف العرب إلى علوم منظمة .

يذكر ابن سلام عن المتغيرات التي حدثت في المجتمع العربي ، وأدت إلى اضطرابه ، وحدث الانتحال : " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصبح منه . فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب ، وتشاغلوها بالجهاد وغزو القرس والروم ، وهنت عن الشعر وروايته . فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح ، واطمأنت العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر فلم يزولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير " ج ١ ص ٢٤ - ٢٥ .

(... فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقالهم ، وكان قوم قلت وقائهم وأشعارهم ، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على السن شعرائهم . ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت) ج ١ ص ٤٦ .

فيشير إلى أن مكانة الشعر قد تأخرت شيئاً بمجيء الإسلام ، وانصياح العرب لأوامره من حفظ للقرآن وجهاد في سبيل الله من أجل نشر دينه ، فتأخر تدوين الشعر إلى ما بعد الاضطراب السياسي عندما حدث الاستقرار ، وبدأ المجتمع الجديد يبحث عن هويته الثقافية . وإذا كان مستبعداً القول بأن العرب قد تركت الشعر طوال حركة الفتوح ، فمن المسلم به أن الكثير من حفظته قد قتلوا فيها ، ولذلك حدث الاضطراب فيه بعدها لا ألأءها . ونلمح هنا تشابهاً بين ظروف جمع القرآن الكريم وجمع الشعر العربي ، يتمثل في مقتل عدد من حفظة كلا النصين ، ونلمح أيضاً اختلافاً يتمثل في إسراع المسلمين إلى جمع القرآن قبل أن تجرفهم مشاغل الدعوة ونشر الإسلام خارج الحدود ؛ فقد كان القرآن الكريم بديل الشعر في التعبير عن الثقافة العربية الجديدة ، وله قداسته التي ترجع إلى علوه عن المصادر البشرية . وكانت الحاجة إليه أمس لينطلق المسلمون إلى بناء المجتمع الإسلامي على مثاله . أما الشعر العربي فلا بد أن يندفع إلى جمعه العرب وحدهم ، تدفعهم عصبيتهم القبلية لا إسلامهم ، وما كان ذلك ليحدث إلا بعد أن تنتهي حركة الفتوح بما فيها من روح إسلامية عالية ، وتستقر العرب في الأمصار الجديدة ، وقد اطمأنت على دينها ، وشرعت تبحث عن أمور دنياها ، وتحاول كل قبيلة أن تبحث لها عن دور في هذا المجتمع الجديد . وهذا الشعر ديوان

العرب، فلا بد من تذكره واستعادته ، ليشر الماضي أمام الأذهان .
 فيجعل ابن سلام الاختلاط أو الاضطراب الثقافي موازياً للحال
 السياسية ، ويشير أيضاً إلى ما أصاب الثقافة العربية بسبب رحلتها من
 المشافهة التي تنفق مع حياة الارتحال ، والفتاد الاستقرار التام ، إلى
 مرحلة الكتابة والاستقرار والتوطن والالتفاف حول كتاب سماوي .
 ولا ننسى أن نحصر الأمصار ابتعاد عن المواطن الأولى للشعر ، مما
 يؤثر في حفظه وروايته . ويرجع - كما ذكرت - حدوث الانتحال
 إلى العصبية القبلية ، وفي هذا أخذ بفكرة الصراع تفسيراً لحركة التاريخ
 في المجتمع العربي ، والقبلية هي وحدة الصراع في المجتمع العربي ، وفي
 هذا التفسير أيضاً امتداد بمبدأ الربط بين الشعر والمجتمع ، باعتباره
 المعادل المعرفي لواقع المجتمع العربي القائم على المآثر والأيام . وإذا كان
 ابن سلام قد ذكر مسؤولية الرواة عن عملية الانتحال ، فإنه لم يعطها
 الدور الأول ، بل جعلها تابعة للعصبية ومتأثرة بها . ولذلك جعل
 الانتحال الناتج عن عصبية قبلية ترواحاً كاملاً ، أكثر صعوبة من غيره .
 يقول : " وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ،
 ولا ما وضع المودون ، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية
 من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض
 الإشكال . ج ١ ص ٤٦ - ٤٧ . ويمثل لذلك بما فعله ابن داود بن
 متمم بن نويرة أمام الرواة البصريين بشعر متمم بن نويرة . يذكر ابن
 سلام عن أبي عبيدة : (فلما نقد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار
 ويصنعها لنا ، وإذا كلام دون كلام متمم ، وإذا هو يحتذى على
 كلامه ، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم ، والوقائع التي شهد بها . فلما
 توالى ذلك علمنا أنه يفتعله " ج ١ ص ٤٧ - ٤٨ . فيبين لنا سبب
 الصعوبة ممثلاً في معرفة الإطار القبلي للشاعر المجسد في لغته القبلية بما
 لها من لوازم خاصة ، وبما تحمل من معارف قبلية خاصة بها . وهذا

الإطار لا يتمثله تماماً إلا أبناء قبيلته أو من يقرب منهم . وكان الشعر - في رأي ابن سلام - تراث جماعي ، تشكل تنمية أهله وتوضح تنمية الغرباء عنه ، لاسيما من كان غريباً عن الجنس العربي ، ويشير - في هذا المقام - إلى أن طبيعة العلاقة بين البدو والحضر قد تكون عاملاً معيماً على تزييف الشعر من قبل أصحاب البادية ، فقد تدفعهم حاجتهم إلى منتجات الحاضرة المادية ، إلى التزيد في المنتجات الثقافية للبادية ومنها الشعر ، والتي يحتاج إليها لكتابة تصور شامل لتاريخ المجتمع العربي .

ويدخل تحت هذا المصنف ما وضعته قريش على لسان حسان بن ثابت (لما تعاضت قريش واستبّت ، وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقّى) ج ١ ص ٢١٥ . وكذلك ما وضعته على لسان شاعرها أبي سفيان بن الحارث من هجاء حسان بن ثابت (وقريش ترويه في أشعارها تريد بذلك الانتصار والرد على حسان) ج ١ ص ٢٤٧ .

ويمكن أن نتسع بمعنى العصبية القبلية ، لتندرج تحتها العصبية للعرب وثقافتهم ، التي يمكن أن نرجع إليها - فضلاً على غيرها - تسامح أهل الكوفة أو احتفاءهم بكل ما يرد عن العرب وقبوله ، على حين تسود الثقافة العربية فيها ويتوطن الجنس العربي . لنضعها في مقابل البصرة التي تعدد فيها الأجناس والثقافات ، ويوجد فيها من يطعن على العرب ج ١ ص ١٦ . فيعلون قواعدهم وتماسكها على ما يرد عن العرب ، وبذلك يتشددون عنهم في الرواية . يعبر عن ذلك ابن سلام بقوله عن الأسود بن يعفر (وذكر بعض أصحابنا أنه سمع المفضل يقول : له ثلاثون ومائة قصيدة . ونحن لا نعرف له ذلك ولا قريباً منه ؛ وقد علمت أن أهل الكوفة يروون له أكثر مما نروي ، ويتجاوزون في ذلك أكثر من تجوزنا) ج ١ ص ١٤٠ فيشير ابن سلام

إلى اختلاف تقاليد الرواية بين علماء المصريين الكبارين وإلى تساهل الكوفيين عن البصريين في قبول الشعر ، والتي ترجع في رأينا إلى اختلاف موقفيهما عند مواجهة النص الروائي ، حتى نعد قراءة الكوفة تفسيراً ونعد المواجهة البصرية تأويلاً . ويمكن أن نرجع إلى التنافس بين المدرستين الكبيرتين الإتهامات المراضقة بين الفريقين ، والتي يحمل كتاب ابن سلام صداها مثل الهجوم على حماد الرواية ج ١ ص ٤٩ .

وإذا كان الرواة هم العامل الثاني المسؤول عن الوضع والتزييف ، فإن ابن سلام لا يلقي المسؤولية كاملة في هذا الصدد على رواة الشعر ، الذين قد يتورطون في الانتحال لظروف متعددة ج ١ ص ٤٨ - ٤٩ . وقد نه على بعضهم ، وأشار إلى مراتبهم في الرواية ، فوثق خلفاً الأحمر البصري وجعله في المرتبة الأولى ووثق بعده أبا عبيدة والأصمعي ، وجعل المفصل الكوفي أعلم من ورد إلى البصرة من غير أهلها . ج ١ ص ٢٣ . واتهم حماداً بالتهمة الكافية لرد روايته ونقل رأي البصريين فيه (قال يونس بن حبيب العجب لمن يأخذ عن حماد ، كان يكذب ويلحن ويكسر) ج ١ ص ٤٩ . وإن كان يمكن حمل هذه الاتهامات على التنافس بين البصرة والكوفة ، فقد ذكر عن حماد أنه (كان أول من جمع أشعار العرب ، وساق أحاديثها) ج ١ ص ٤٨ . مما يبرء لسانه من اللحن والكسر ، وينفي عنه تهمة الانتحال ، وإلا تعرضت أشعار العرب لهذا الشك الواسع ، ومع ذلك فإن ابن سلام يلقي بجمل المسؤولية على من يسميهم رواة العلم، ولم يتخصصوا في رواية الشعر . يقول ابن سلام (وجدنا رواة العلم يفلطون في الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله) ج ١ ص ٦٠ . ويبدو أن هذه الطائفة هي التي أزعجت ابن سلام فنأدى بضرورة

التخصص ، وأوكل العمل في الشعر للمتخصص فيه كما قدمنا ، ويرجع هنا إلى خطورة ما يقوم به رواة العلم من عمل ، إذ يؤسسون علومهم وآراءهم على مرويات لا يفقهونها ، فلا يهتمون بتوثيقها ، وينتهي الأمر بسقوط نسانجهم لاستنادها إلى مقدمات مشكوك في ثبوتها . بالإضافة إلى ترويجهم في مصنفاتهم هذه المرويات المتهمة . ويقف ابن سلام عند هذا الفريق أكثر من غيره ، فيذكر الشعبي وغيره . ج ١ ص ٦٠ - ٦٢ .

ويتوفر على الرد على ابن إسحاق باعتباره ممثلاً لهذه الظاهرة . فتبين لنا مدى عناية ابن سلام بمشكلات عصر التدوين ، وكيف نتج كتابه عنها .

يقول ابن سلام : " وكان من أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غشاء منه ، محمد بن إسحاق ، وكان من علماء الناس بالسير .. فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتز منها ويقول : لا أعلم لي بالشعر ، أثناً به فأحمله ، ولم يكن ذلك له عذراً . فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط ، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب هم أشعاراً كثيرة " ج ١ ص ٨ . فيشير إلى مثل لطائفة رواة العلم الذين تههم علومهم قبل الشعر ، وإن كانوا يستعملونه مادة لأبحاثهم . فابن إسحاق يستخدمه في التاريخ دون تثبت ، مما يوجب عليه زيف ما يئنيه عليه من تاريخ ، أو ضعف ما يؤكد به فضلاً على إضافة جوانب جديدة لمن ينسب إليهم هذا الشعر ، ثم إنه يكسب هذا الشعر الزائف شرعية التداول . وتكمن المشكلة في قوله : (أوتي به فأحمله) ، وهذا ما عناه ابن سلام أيضاً بقوله عن الشعر المنتحل ، الذي لاحظ شيوعه في المناخ الثقافي لعصر التدوين ، ووجده متداولاً في المصنفات والمدونات " وقد

تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد - إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة ، ولا يروي عن صحفي " ج ١ ص ٤ . ويشير إلى نفس القضية العامة بقوله " فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ، ومثل ما رواه الصحفيون ما كانت إليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم " ج ١ ص ١١ . فيحدد طريقين لاجتماع الثقافة العربية ، يتمثل الأول في السماع من المصدر مباشرة ، ويتمثل الثاني في القراءة على الشيوخ العلماء . ويتشدد ابن سلام مع من يأخذون عن صحيفة دون مشافهة عن راوية أو شيخ ؛ لأن ذلك يخالف طبيعة الثقافة العربية ، وكونها ثقافة دينية ، لا يحرص فيها على نقل المعنى فقط ، وإنما يحرص فيها على سلامة الأداء اللغوي ؛ لأنها تحتوي على نصوص يتعبد بها ، تنزلت باللفظ والمعنى جميعاً . فالثقافة الدينية ، من شروطها أن تكون ثقافة شفوية حرصاً على دقة الأداء . وهي قبل ذلك ثقافة أدبية ، تعتمد كثيراً على قوة التأثير في المتلقي ، ولذلك تلزم سلامة الأداء والصبط للمنقول وفصاحة القول ، مما يستلزم المشافهة . وهذا فمن طوابع الثقافة العربية المميزة وقتذاك ، أنها ثقافة شفوية ، يكون أخذها عن كتاب دون عناية بمصادرها الشفوية مخالفاً ، ومهدراً لكثير من خصائصها الذاتية .

ويقف ابن سلام طويلاً مع ابن إسحاق ، باعتباره مؤرخاً كانت له نفس إشكاليته ، لكنه استهان بأداة التأريخ (الشعر) التي سيقدم ابن سلام على التعامل معها ، وأخل بشروط استعمالها . ويحتشد من أجل التشكيك في مروياته ، وتسفيه طريقته في نقل العلم وتداوله ، بمصادر الأدلة التاريخية عند العرب . ويبدأ بالقرآن الكريم . يقول (أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من حل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول (فقطع دابر القوم الذين

ظلموا) سورة الأنعام ٤٥ ، أي لا بقية لهم ... وقال في عاد (فهل ترى لهم من باقية) سورة الحاقة آية ٨ وقال : (وقروناً بين ذلك كثيراً) سورة الفرقان آية ٣٨ وقال : (ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله) سورة إبراهيم آية ٩. ج ١ ص ٨ - ٩ . ويستعين أيضاً بمعرفة الأنساب ، فيقول (فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعراً ، فكيف بعاد وحمود . فهذا الكلام الواهن الخبيث . ولم يرو قط عربي منها بيتاً واحداً ، ولا رواية للشعر مع ضعف أسره وقلة طلاوته) ج ١ ص ١١ .

ويؤكد زيف المروي ، بانفراد ابن إسحاق برواية الآحاد هذه ، ثم بالوصف للغة هذا المتر . ولكي يصح الحكم للانتحال واضحاً لا يقبل الدفع . يستمد من وعيه بتاريخ اللغة العربية ما يؤكد ذلك ، فيروي عن أحد شيوخه الصريين^(١٤) (أبي عمرو بن العلاء) قوله (ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ، ولا عربيتهم بعربيتنا ، فكيف بما على عهد عاد وحمود ؟) ج ١ ص ١١ . ونجده هذه القضية إلى الحديث عن تاريخ الشعر العربي وأوليته ، ويحاول تحديد عمره وزمن تقصيد القصائد ج ص ٢٦ . ليوضح أن ما يرويه ابن إسحاق يسبق زمن وجود الشعر العربي ، وبالتالي يثبت التحاله .

ويبدو أن ابن سلام كان مهياً للاشتغال بغربة المرويات . فقد كان الرجل محدثاً ، من أسرة تشتغل برواية الحديث^(١٥) وفي كتابه تتجاوز عنايته بالإسناد ، وعنايته بذكر أنساب الشعراء وقبائلهم ، وتحول تراجعه إلى تمحيص ما يروى لكل شاعر ، وبيان الموثق من شعره ، والمتحل^(١٦) . فالكم الذي بأيدي الرواة من شعر الشاعر ، يحدد مكانته في طبقات فحول الشعراء ، واختار ابن سلام

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي

عنواناً لكتابه من مجال علوم الحديث ومعرفة أحوال الرجال لجرحهم أو تعديلهم . مع ملاحظة أن قالب الطبقات يمثل ضرباً من موازنة الفكر لأشكال الوجود الاجتماعي ، فلو لم يكن المجتمع العربي طبقياً ، لما ظهرت هذه المصنفات الآخذة بنظام الطبقات . ووزع ابن سلام تراجمه على نحو مشابه لمنهج معاصره ابن سعد ت ٢٣٠هـ في كتابه الطبقات الكبرى ، الذي ترجم للصحابية والتابعين على أساس من الزمن والسبق إلى الإسلام أولاً ، ثم وزع تراجمه بعد ذلك على الأمصار (القرى العربية) ، فترجم لأهل مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين ، وللكوفيين والبغداديين والشاميين والمصريين . ويعني إعلاء النقد الحديثي لديه ، الاعتماد - في مصنفه - على نقد السند ، والإقلال من نقد المتن . مع أن أهل البصرة هم (في العربية قديمة ، وبالنحو ولغات العرب والعرب غناية) ص ١٢ ج ١ .

ونتساءل عن الإمكانيات التي يتيحها هذا القالب التصنيفي لمستخدميه ، ومدى صلاحيته للدرس النقدي ، أو بعبارة أدق للتاريخ المبني على أسس من فنية الأدب ، فشير إلى أن هذا التصنيف خصص في دراسة الحديث لبيان المتشابهين في الزمن والإسناد^(١٧) .

وبالتالي يمكن أن يصلح - في مجال دراسة الأدب - لإرساء فكرة الجيل الأدبي ، والمذهب الفني الذي يعتمد ابتداء على التشابه في الطريقة الفنية . ولكن ابن سلام لم يلتزم بفكرة الجيل الأدبي التزاماً تاماً . وإن وجدت واضحة في مثل الطبقة الأولى الإسلامية ، ورجح وجودها في غيرها أحياناً توزيع المخضرمين على طبقات الجاهلية أو الإسلام . ويبدو أنه لم يحرص عليها في طبقات الجاهليين الخلف ، يقول (كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل ، ومهلهل خاله ، وطرفة وعبيد وعمرو بن قمينه والتلمس في عصر واحد) ج ١

ص ٤٩ . فإذا كان السبق الزمني قد توافر لامرئ القيس ، فقد ارتبط أيضاً بالسبق الفني فحكم له بالتقدم في شعراء الطبقة الأولى الجاهلية . لكننا إذا نظرنا إلى أربعة الشعراء التاليين ، وجدناهم على الرغم من تعاصرهم يتوزعون على الطبقات التالية : طرفة وعبيد : الطبقة الرابعة ، وعمرو بن قميئة : الطبقة الثامنة ، والمتلمس : الطبقة السابعة . مما يشير إلى تحكيم أسس فنية تعلو على الزمن في التأثير داخل الإطار الواسع للعصر . فضلاً على أن السبق الزمني قد يؤدي إلى نتيجة عكسية ، عندما يتسبب في ضياع شعر الشاعر ، مما يؤخر مرتبته . يقول ابن سلام عن طرفة وعبيد (مما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قللة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد .. ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير ، غير أن الذي نألهما من ذلك أكثر ، وكأنا أقدم الفحول) ج ١ ص ٦ . ويذكر عن طبقتهم الرابعة (موضعهم مع الأوائل ، وإنما أحل بهم قللة شعرهم بأيدي الرواة) ج ١ ص ١٣٨ .

أما عن فكرة التشابه الفني فقد حرص عليها ابن سلام أحياناً متعددة وأدت إلى بحث طبقة أصحاب المراتي ، وهيئات لوجود طبقة الغزلين ، لكنها تفقد الكثير من قيمتها لأسباب منها : أن النظرة إلى الشاعر لم تكن فنية خالصة ، بل تعلوية - أحياناً - الدور الاجتماعي على القيمة الفنية . يقول ابن سلام عن خدش ابن زهير - من شعراء الطبقة الخامسة الجاهلية ص ١٤٣ ج ١ - قال أبو عمرو بن العلاء (وهو أشعر في قريحة الشعر من لبيد ، وأبى الناس إلا مقدمة لبيد) ج ١ ص ١٤٤ . ويقول عن لبيد - من شعراء الطبقة الثالثة الجاهلية - (كان في الجاهلية خير شاعر لقومه بمدحهم ويروئهم وبعد أيامهم ووقائعهم وقرائنهم) ج ١ ص ١٣٦ . ويذكر عن الأخطل أنه لم يكن

مثل الفرزدق وجريو ، ولكن ربيعة تعصبت له وأفرطت فيه ج ١ ص ٤٥٦ .

وكذلك يحول دونها الأخذ بفكرة تنوع شعر الشاعر وكثرته ، مما يؤدي إلى الفصل بين المتشابهين كالفصل بين كثير وبين جميل ، فتقدم الأول إلى الطبقة الثانية الإسلامية ، وتأخر جميل عنه إلى الطبقة السادسة الإسلامية ، وكلها حجازية غزلية ، تربط كثيراً بها وشائج فنية . فضلاً عن كونه راوية وتلميذاً لجميل . ج ٢ ص ٥٤٥ ، والتلمذة وشجعة فنية مهمة تمهد لفكرة المذهب الفني .

وقد يحول دونها أيضاً الالتزام بفكرة أربعة الشعراء أساساً للطبقة الواحدة ، فأوس بن حجر - في الطبقة الثانية - " نظير الأربعة المتقدمين - في الطبقة الأولى الجاهلية - إلا أنا اقتصرنا في الطبقات الأربعة على أربعة رهط " ج ١ ص ٩٧ ويرى عن يونس عن أبي عمرو ابن العلاء أنه قال : (كان أوس فعل مضر حتى نشأ الناهضة وزهير فأخلاه وكان زهير راويته) ج ١ ص ٩٧ .

وعلى الرغم من أن فكرة الطبقات تقوم على المقاضلة ، وقد كانت مقبولة تماماً في عصره ، لكنها - في سياق توزيع الطبقات وتقديم بعضها على بعض - لا تبين ، وإن وجدت موازنات جزئية ، وذلك لأن ابن سلام لم يقدم التبرير الكافي لعمله هذا ، أخذاً بفكرة الاحتكام للدوق الخبير الذي لا يحتاج إلى تبرير آرائه .

بالإضافة إلى عدم استقرار مبدأ التشابه السابق ، الذي يعطي فرصة واسعة للموازنة وبالتالي للمفاضلة .

ونخلص بعد هذه القراءة إلى القول :

إن كتاب ابن سلام كان تعبيراً عن حاجات مجتمعه في مرحلة

تدوين الثقافة العربية ، ولذلك شغلته قضية توثيق الشعر قبل غيرها ، فعنى بظاهرة الانتحال ، أسبابها ، وطرق معالجتها . ونظر في شعر الشعراء على أساس منها ، فتوحد لديه الأصل والجهد في الشعر ، وندرت النظرات الفنية الخالصة من شوائب النظرة المجتمعية أو تبعات عصر التدوين ، ووضحت في هذا المصنف صور الربط بين الشعر والمجتمع ، وتحققت فيه المقولة السائرة (الشعر ديوان العرب) فإننا نجد في الكتاب صورة للمجتمع العربي بأنسابه وصراعاته القبلية وبدور الشعر الواضح في هذه الصراعات وتسجيله لها، حيث يبرز دور الشاعر إلى جوار الفرسان والسادة... مما يؤكد إمكان استخدام الشعر في تدوين ثقافة المجتمع العربي وقتذاك ، ويؤكد بالتالي وفاء هذا المصنف بمقتضيات عصر التدوين.

كما أفاد ابن سلام من الثقافة العربية المطروحة في تلك المرحلة التاريخية ، فامتد إلى كتابه بصور من النقد الحديثي تنفق مع طبيعة الخبر الأدبي ، واستقى من مجال علوم الحديث شكلاً تصنيفياً يفي بما يريده من الترجمة لطائفة من الشعراء العرب . واعتمد على وعيه بتاريخ اللغة العربية في التمييز بين الأصل والمتحل في الشعر العربي ، بما يؤكد عدم انفصال الشعر عن الظاهرة اللغوية أو السلوك اللغوي في المجتمع .

الحواشی

١. نشر الكتاب عدة مرات : في سنة ١٩١٦ بمدينة لندن مطبوع برينزل بتقديم يوسف هل . وفي سنة ١٩٢٥ نشره جاسم عتيان الحديدي الكبي مطبوع السعادة . وفي سنة ١٩٥٢ نشر بتحقيق محمود محمد شاكر مطبوع دار المعارف : مصر . وأعاد نشره مع زيادة تحقيق وإضافة نصوص سنة ١٩٧٤ راجع حول تاريخ نشر الكتاب والخلاف حول عنوانه مقدمة المحقق لطبعه الأخيرة التي اعتمدها عليها في بحثنا .

قراءة أخرى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي

٢. انظر أمثلة جزئية لاستنتاج التاريخ والأنساب من خلال الشعر العربي ص ١٠ ج ١ ، ص ١٨ ج ١ .

٣ عفت محمد الشرقي : في فلسفة الحضارة الإسلامية . ط ٣ . دار النهضة العربية . بيروت . ١٩٨١ ص ٣٢٣ .

٤ ابن رشيح القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محي الدين عبد الحميد ط ١ . مطب حجازي . ج ١ ص ١٨٠ .

٥ السيوطي : الزهر . ص ٢١١ ج ١ .

٦ يذكر ابن سلام مثالا لاتقادات ابن أبي اسحاق الحضرمي وعيسى بن عمر - وكانا يغلطان على العرب - لشعر النابغة ص ١٦ ج ١ ، والفرزدق . فلما قال الفرزدق :

مستقبلين شمال الشام تطربنا	بمحابب كدهدف القطن مشور
على هائمنا يلقى وأرحلنا	على رواحف ترجى عثارير

قال ابن اسحاق : أسأت أي هي وبز ، وكذلت قياس النحو في هذا الموضع فلما أخوا على الفرزدق قال : (عسى رواحف ترجيها محاسن) قال : لم ترك الدس هذا ورجعوا إلى القول الأول . ص ١٧ ج ١

٧ الجاحظ : الحيوان ج ٤ ص ٢٨٠

٨ جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٩ ص ٦٥٦ .

٩ نفس المرجع . ج ٦ ص ١١ ط ٢ دار العلم للملايين . بيروت ، ١٩٧٨ . مكتبة النهضة . بغداد

١٠ نفس المرجع . ج ٦ ص ٥٨٩ ، ج ٩ ص ٧٩٣ .

١١ نفس المرجع . ج ٦ ص ٥٨٧ .

١٢ نفس المرجع . ج ٦ ص ٥١٦ ، ٥٣٢ .

١٣ طبقات فحول الشعراء السفر الأول . ص ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٥٤٠ ، ٥٤٨ حيث يروى عن مروان بن أبي حفصة ، كما يروى عن بشار بن برد . ص ٣٧٤ ، ٤٥٦ ج ١ . وفي ذلك عهد لاستقرار قاعدة مهنة وشاعرة في تراثا النقدي ، تقول (إنما يعرف الشعر من دفع إلى متذيقه) انظر الصحاح بن عباد : الكشف عن مساوي المتصفي . ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

١٤ انظر . طبقات فحول الشعراء السفر الأول ص ٢٣ ، ص ١٤٧ . حيث يصرح بصريته

١٥ هو أبو عبد الله بن محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم مولى قدامة بن مضمون الجمحي ، مولده بالبصرة في سنة ١٣٩ هـ . وولاه في سنة ٢٣٩ هـ أو سنة ٢٣٢ هـ ببغداد ... سمع شيوخ العلم والحديث والأدب ، وسمع عنه شيوخ العلم والحديث والأدب ، روى عنه أحمد بن يحيى ثعلب ، وأبو حاتم ، والرياضي ، والملازني ، والزيادي ، وأحمد بن حنبل ، وأبيه عبد الله بن

**المقصدية ودور المتلقي
عند عبدالقاهر الجرجاني**

حميد حمداني

إذا نظرنا إلى بعض ما قيل في مجال القراءة والقصص ودور القارئ بالنسبة للنص الأدبي في الثقافة العربية القديمة ، وجدنا لدى عبدالقاهر الجرجاني (توفي سنة ٤٧١هـ) أفكاراً جديدة بالاهتمام والتأمل ، وخاصة في كتابه *دلائل الإعجاز* . ولا تعكس هذه الأفكار بالضرورة تطابقاً مع النظريات الحديثة والمعاصرة ، وخاصة نظرية المتلقي ، كما يذهب البعض ، بل هي تمثل على الأصح الفهم العربي لنوعية علاقة القارئ بالنصوص الأدبية الإبداعية والدينية على الخصوص . ولعله من الخطأ الاعتقاد في هذا الصدد ، أن عدم تجاوب بعض أفكار الجرجاني ، فيما يتعلق بدور المتلقي ، مع المكون النقدي الحديث هو مدعاة للانتقاص من قيمة هذا الباحث الجدير بالاحترام ، والأمر على عكس ذلك تماماً ، ذلك أن اجتهاداته الجادة خاضعة في معظمها لسياق المرحلة التاريخية ، وما كانت تقتضيه من الحرص على عدم تجاوز الحدود في التأويل ، والحفاظ على ثبات فكرة الإعجاز القرآني ، وإن كان تطبيق هذا التصور جعل أي تأمل في الظاهرة الأدبية البشرية خاضعاً على الدوام لذلك المنطلق .

أول فكرة أساسية يدافع عنها الجرجاني في كتابه *دلائل الإعجاز* ويكرر الدفاع عنها في نفس الكتاب عشرات المرات هي مسألة أسبقية المعاني في النظم بجميع صوره ، فالتكلم لا ينظم ألفاظاً ليعبر بها عن معانيه بل يتصور المعاني لتجد نفسها ألفاظاً تتمظهر

فيها: " فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب لللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب ، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوابعه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها ، فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى ما يوفي النظر حقه ^(١) .

وهنا جانب دقيق ينبغي توضيحه ، ذلك أن أسبقية المعاني لا تعني تأخر الألفاظ بلحظة زمنية عن حصول المعاني في النفس أو أن المتكلم يحتاج إلى فسحة زمنية للحصول على الألفاظ المناسبة ، فالمعاني تتولد ، وتستدعي في نفس الآن الألفاظ المناسبة لها ، بحيث لم تعد هناك حاجة إلى التفريق الممهد بين اللفظ والمعنى .

هناك إذن حضور لسلطة المتكلم ، لأنه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً . ويثبت عن هذا منطقياً أن المتلقي ليس له أي دور في مسألة إضفاء المعنى على الألفاظ لأنها وليدة معان مسؤولة عن تظهيرها سابقاً ، وما على القارئ إلا أن يبحث عنها من خلال الألفاظ ذاتها أو أن يجتهد لبلوغها إذا كانت مخفية وراء ألفاظها .

تتعزيز سلطة المتكلم أيضاً من خلال حديث الجرجاني عن المقصدية في الشعر والنظم عامة . فهو يرى أنك حين تقول : " امرؤ القيس قاتل هذا الشعر " فإنك لا تقصد بذلك أنه نطق به فقط ، ولكن صنع في معانيه ما صنع وتوخى فيها ما توخى ^(٢) ، والتوخى عنده صنو القصد . كما أن المعنى عنده لا يختلف عن الغرض ^(٣) . وعليه فإن هدف المتكلم يتحدد بالمعاني المراد تبليغها للقارئ .

وهكذا ، فحتى وجود التخيل في الشعر على سبيل المثال لم

يكن ليمنع الجرجاني من الاحتفاظ الدائم بحضور المقصدية في الكلام الإبداعي ، فالتشبيه والاستعارة وجميع أنواع انجاز كلها تستدعي تأويلاً مرحلياً لا يقود إلى ابتكار المعاني الخاصة بالقارئ ، بل إلى استخراج المعاني التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه . وحتى حين عرف الجرجاني التخيل في الشعر بأنه " إيهام لا تحصيل وإحكام " ^(٤) . فإنه كان ينظر في هذه الحالة إلى طبيعة التخيل في حد ذاته أما مقاصده ودلالاته فهي لن تكون إلا عين مقاصد ودلالات خطاب المتكلم . والقارئ مدعو ليكد ويجتهد ليصل إليها . وليست البلاغة والفصاحة عنده في مطلع كتابه *دلائل الإعجاز* ، سواء عند الشعراء أم عند غيرهم إلا " أن أخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أن يُعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم .. " ^(٥) .

وانظر إليه كيف يشرح نظريته في النظم وهو يحاطب
المعشكك فيها : " إذا أنت مكتتها من نفسك ، وجدت الشبه تنزاح
عنك ، والشكوك تنفي عن قلبك ، ولا سيما ما ذكرت من أنه لا
يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه . ولا أن
تروى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنت تتروى
الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعها
الألفاظ وقوت بها آثارها . وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في
نفسك لم تحتاج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها ترتب
لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ، وأن العلم بمواقع المعاني علم
بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ^(١) .

أما الخلاصة الأساسية التي انتهى إليها الجرجاني في كتابه المذكور ، فتميز بأنها تقدم رأياً شمولياً ، لأنها تجعل كل ما ينتجه الناس من الكلام سواء كان شعراً أم نثراً فنياً أم عادياً ، داخلاً في

نطاق ما سماه الخبر . كما أن المقصدية تقف دائماً وراء كل نوع من النظم يُقَدِّم عليه الإنسان . يقول الجرجاني : " وجملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله ، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض . وأعظمها شأنًا الخبر فهو الذي يُتَصَوَّر بالصور الكثيرة ، وتقع فيه الصناعات المعجبة ، وفيه يكون في الأمر الأعم المزاي التي بها يقع التفاضل في الفصاحة " (٧) .

وها نحن نرى أن جوهر نظرية النظم يعتبر الخبر وجميع الكلام إنما ينشئها الإنسان في نفسه ويعرضه على قلبه ويحاكمه في عقله . وأن ما يتحدث عنه الجرجاني ليس سوى مقاصد المتكلم وأغراضه . والخبر في مفهومه يشمل التحيل ولا يتعارض معه ، فهو يصور بالصور الكثيرة والصناعات المعجبة ، وأن وجود هذه الصور لا يلغي أبداً القول بالمقاصد والأغراض .

ولا يخرج كتابه أسرار البلاغة عن هذا التصور رغم طابعه التطبيقي ، لأن هذا الناقد القلذ كان ينظر إلى كل ما يدعه الشاعر من الصور والأخيلة باعتباره أمراً خاضعاً على الدوام لمقاصده الموجودة سلفاً في ذهنه ، وأن القارئ ينبغي أن يعمل فهمه لبلوغ تلك المقاصد والأغراض . ويشرح الجرجاني فكرته هذه من خلال أمثلة كثيرة نذكر منها تعليقه على البيت التالي :

بِعَمَّةِ كَالشَّمْسِ لَمَّا طَلَعَتْ بَشَتْ الْإِشْرَاقَ فِي كُلِّ الْبَلَدِ

إذ يقول : " وذلك أنه قصد ها هنا ما قصده النابغة في تعميم الأقطار والوصول إلى كل مكان .. " (٨) .

مجموع كتاب أسرار البلاغة يسر إذن في ركاب نظرية النظم

التي فصلها الناقد في كتابه *دلائل الإعجاز* ، إذا نحن اعتبرنا هذا الكتاب أسبق من *الأسرار* . ومعلوم أن هذا الأمر فيه خلاف بين الباحثين^(٩) . وعلى العموم فإننا نجد في *الأسرار* أيضاً كثيراً من الألفاظ والمصطلحات التي تدل إما على المقصدية ، وهي خاصة بالتكلم ، وإما على الفهم وهي خاصة بالقارىء :

الفاظ تدل على القصد : أراد - عمد - المراد - المقصود - الفائدة - الغرض - التدقيق .. إلخ .

الفاظ تدل على الفهم : يتصور - النظر - اليقظة - الفهم - التصور - التمين - الانقياد - الثبت - الروي - التوقف - التأويل .. إلخ .

كل هذا يزيد تأكيد *سلطة التكلم على القارىء* ، فلو كانت الألفاظ توضع ليراد بها بعد ذلك المعاني - وهو ما لا يقول به الجرجاني بالطبع - فإنه عندئذ يمكن القول بأن القارىء ستكون له بعض الحرية في توليد المعاني التي توحى بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية سابقة . ومادام أن المسألة ليست على هذه الحال ، فإن القارىء سينحصر دوره في إعمال الفكر والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفاً في النصوص : " قد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزية ، وأنها من حيز المعاني دون الألفاظ ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك وتستجد في الجملة فهمك "^(١٠) . كان النزمخشري في كتابه أيضاً يلح على ضرورة أن يبحث القارىء عن مقصدية الكلام بالوسائل النحوية والركيبية والدلالية ولكنه كان يسمح مع ذلك بالتوسع في الشرح والتأويل اعتماداً على نصوص أخرى مساعدة كالأشعار والأخبار^(١١) . أما ابن قتيبة في تفسيره

للقرآن الكريم فقد سبق إلى التقيد بالنص وتجنب التأويل والاعتماد على فكرة استخراج المعنى^(١٢). وهكذا فعل كل من كان يحرص على فكرة الإعجاز القرآني ويعمم تطبيقها حتى على النصوص الإبداعية البشرية. وجميع الذين كانوا واقفين تحت تأثير النظرية الإعجازية ساروا في هذا الاتجاه.

ورغم كل ما بدا لنا من أن الجرجاني يلزم القارئ بأن يكون خاضعاً لمقاصد المتكلم، فإنه يرى، مع ذلك، أن عملية القراءة ليست سلبية إلى هذا الحد، فهناك ضرورة لأن يتوفر القراء على ملكات فهم عالية، لأن استخدام التخيل في الكتابة الإبداعية على الأخص، يستدعي من القارئ أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والتأويل، لبلوغ المقاصد العميقة وتجاوز كل ما هو سطحي. هكذا نجد يتحدث عن المعاني الجيدة وكأنها الجواهر في الأصداف، وأن الغرض على الأصداف وبلوغها لا يحصل إلا لأهل المعرفة والتأمل والنظر^(١٣).

أما ما يتعلق بالتأثير الذي يمارسه النظم الأدبي باستخدام القارئ لفكره وذوقه فهو لا يتعدى الوقوع تحت الإبهار. ولا نعتقد أنه يعتبر القارئ طرفاً في العملية الإبداعية كما ذهب إلى ذلك بعض الزملاء الباحثين^(١٤)، سواء كان ذلك على مستوى الصياغة الجمالية أم على مستوى المقاصد والأغراض. يمكن للقارئ أن ينتج معياراً لقياس درجة جمالية النص لا أن يكون طرفاً منتجاً لهذه الجمالية، ذلك أنه بالنظر إلى طبيعة المصطلحات والألفاظ التي استعملها الجرجاني لوصف التأثيرات التي يحدثها النص الإبداعي في القارئ يتبين إلى أي حد يكون القارئ منفعلاً أكثر مما هو فاعل: "الأريحية - الهزة - الخفة - البهجة - الصبابة - الكلف - الشفء - الفتنة - التعجب - الغرابة - السحر .. إلخ"^(١٥).

وحتى لو انتقلنا إلى مجال التأويل الذي لابد أن يقرون ببذل أقصى الجهد من قبل القارئ فإن الجرجاني لا يعتقد أن القارئ قادر على إضافة أي شيء زائد على ما فكر فيه المتكلم . وأن استدعاء هذا الجهد من القارئ إنما هو راجع إلى أن المبدع جعل قصده مخفياً وراء اللفظة الظاهرة . وفي معرض تمييز الجرجاني بين الكلام الحقيقي والكلام المجازي يقول :

" الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة . ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل " (١٦).

واستنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأن المتكلم حقق في كلامه ما يجعل القارئ قادراً على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق الاستدلال والجرحاسي يقدم كلاماً مفصلاً في هذا الجانب عن دور كل من المتكلم والسماع ، فالأول صاحب القول والثاني مستنبط مستدل : " أولاترى أنك إذا قلت في المرأة : نؤوم الضحى ، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجهه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك .. " (١٧).

والقارئ على هذا الأساس ، حين يتجاوز المعنى الأول فإنه يتجاوز مستوى الفهم لينتقل إلى التأويل . ومع ذلك فالجرجاني يعلق دائماً التأويل بالفهم ، لأن مفهومه للتأويل لا يعني سوى أنه درجة عالية فقط من الفهم نفسه . وما يدل على ذلك أنه كان يميل دائماً إلى وضع حد لإمكانات التأويل وتعددية المعاني للكلام الواحد . وقد

انتقد من كان يتوسع في التأويل والتفسير ، واعتقد أنهم قد "صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير ، وهو على ذلك الطريق المزلّة الذي ورّط كثيراً من الناس في الهلكة" (١٨).

وما يقود إلى تعددية التأويلات وتضاربها في نظره ليس هو قابلية الكلام لمعان متعددة ، بل هو نقصان حاصل في قدرات القراء أو السامعين ، وعدم كفاية علمهم أو أذواقهم ، من ذلك أخذهم للمعاني من وجه واحد هو الوجه الظاهر أو عدم حصول الفهم الكافي لدلالات الألفاظ في سياقها أو سوء تقدير للعوامل النحوية (١٩).

ويلهب الجرجاني بعداً في تحجيم دور المتلقي المفسّر أو المؤوّل سواء تناول في ذلك الآيات القرآنية أم فسر أبياتاً شعرية ، لإيمانه بأنه لا يمكن أن يكون الكلام المفسّر في نفس قيمة الكلام المُفسّر ، ففضلاً عما يوثب عن ذلك من نفي الإعجاز بالنسبة للقرآن الكريم ، فإنه لن تصبح أيضاً للشعر على سبيل المثال أي مزينة بالنسبة لشارح أبياته بكلام نثري عادي . لذا يرفض الجرجاني أن تكون الشروحات المقدمة هنا مثلاً في نفس قيمة العبارات التخيلية التالية (٢٠):

الكلام المُفسّر	الكلام المُفسّر
رأيت رجلاً هو من الشجاعة بحيث لا ينقص عن الأسد	رأيت أسداً ..
خليته وما يريد ، وتركته يفعل ما يشاء	ألقيت حبله على غاريه
شاب رأسي كله أو ابيض رأسي كله	اشتعل الرأي شيبا
طويل القامة	طويل النجاد

إذن لا ينبغي الاعتقاد بأن الجرجاني يجعل القارئ طرفاً في العملية الإبداعية ، كما أنه يعطي الدليل هنا على أن فضل التفسير لا يمكن أن يبلغ بأي حال فضل الكلام التخيلي (استعارة ، كناية ، تشبيه ، مجاز) . " اعلم أن قولهم : إن التفسير يجب أن يكون كالمفسّر ، دعوى لا تصح لهم إلا من بعد أن يُنكروا الذي بيناه من أن شأن المعاني أن تختلف بها الصور . ويدفعوه أصلاً حتى يدعوا أنه لا فرق بين الكناية والتصريح ، وأن حال المعنى مع الاستعارة كحال مع ترك الاستعارة ، وحتى يطلوا ما أطبق عليه العقلاء من أن المجاز يكون أبداً أبلغ من الحقيقة " (٢١) .

هكذا تبين أن الجرجاني لا يفصل أبداً تصوره عن مفهوم القصد أو الغرض . وهو لذلك يعطي للمتكلم سلطة أكبر لأنه هو مصدر الحقيقة . وكل هذا ينسجم ، كما قل ، مع النظرية الإعجازية التي كان من الضروري تطبيقها على القرآن الكريم . إلا أن تعميمها على النصوص التخيلية البشرية أرغم جميع أصحاب نظرية النظم هذه على التوقف عند حدود لا يمكن تجاوزها .

الاختلاف الأساسي الذي يوجد حالياً بين هذه النظرية العربية وجمالية المتلقي المعاصرة ، راجع إلى أن هذه الأخيرة متصلة أساساً بالنصوص الأدبية البشرية . وعليه فالأفراد باعتبارهم متكلمين لا يمكن أن يعتبر مضمون كلامهم تعبيراً عن حقائق مطلقة ، خصوصاً حينما يتعلق الأمر بالمحاولات الإبداعية . ولذلك تم التمييز بين ما يسمى قصدية الفعل وما يسمى قصدية التبليغ (٢٢) . فليس من الضروري أن تنتقل نفس الأفكار المعبر عنها في الكلام إلى المتلقي ، لأن هناك عوامل أخرى تتدخل في سيورة الإبلاغ منها الشروط الزمانية والمكانية بما في ذلك طبيعة المقام ، ومنها مؤهلات المتلقي

(١٢) ابن قسبة: تأويل مشكل القرآن . تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤ . ص : ١٦ .

(١٣) أسرار البلاغة . ص : ١١٩ .

(١٤) انظر على الأخص مقال زميلنا د. محمد مشبال : الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية . عدد : ٦ . ١٩٩٢ . البيضاء : ١٢٩ .

(١٥) استخرج هذه الألفاظ والمصطلحات د. محمد مشبال في المرجع السابق . ص : ١٣ .

(١٦) دلائل الإعجاز .. ص : ٢٠٢ .

(١٧) نفسه . ص : ٢٠٢ - ٢٠٣ .

(١٨) نفسه .. ص : ٢٨٦ .

(١٩) نفسه .. ص : ٢٨٦ - ٢٩٤ .

(٢٠) نفسه .. ص : ٣٢٧ - ٣٢٨ .

(٢١) نفسه .. ص : ٣٢٧ .

Wolfgang Iser *The fictive and The imaginary, Charting literary* (٢٢)
antropology. The Johns Hopkins University Press, 1993. London, p:
80.

John R. Searle *L'intentionnalité, Essais de philosophie des Etats* (٢٣)
mentaux. Traduit par Claude Pichevin. Minuit, Paris, 1985. p : 108 et
p : 330.



**بلاغة الانزياح في الخطاب
الشعري عند البحتري**

ARCHIVE

رابع بوحوش

تباينت النظرة إلى مفهوم الانزياح^(١)، واختلفت باختلاف المذاهب، والتيارات، بل اختلفت باختلاف تصوراتهم، وتحديداتهم لمصطلح المعيار، ومقاييسه، ونحن أمام صعوبة المسلك، وتشعب الآراء لا يسعنا إلا أن نشير إلى أبرز مراحله الواضحة^(٢) دون الخوض في تقييم جوانبه السلبية، والإيجابية، لضيق المقام الذي لا تسمح به الدراسة التطبيقية.

وأياً ما كان الاختلاف، فالانزياح من الوجهة الدياكرونية يرجع إلى عبارة "يفون" الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل ذاته"^(٣) ويعد الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيات الحديثة، ويرجع إلى تأثيرات "فرديناند دي سوسير" ومفهوم الكلام عنده الذي نظر إليه على أنه ضرب من الانزياحات الفردية الناتجة عن مستعملي اللسان "Langue".

الانزياح إذن مصطلح واسع الدلالة صعب التحديد لاتصاله بفكرة التقييم، والمعيار، وقيامه أحياناً على مبدأ التقدير، والإحصاء، واتصاله أحياناً باللغة الأدبية التي تعد الزياحاً بالقياس إلى اللغة العادية^(٤).

ثم تطور هذا المفهوم، وتبلور فارتبط بتفضيلات الكاتب مع "فون در جابلنتز"، وبالاختيارات التي توفرها اللغة للكاتب والمبدعين مع "موروزو" انطلاقاً من الدرجة الصفر في الكتابة^(٥).

وقد بدا لنا أن الانزياحات التي مارسها البحري هي إجراءات تقوم على مبدأ المجاوزة^(١٣) في النظام الإدراجي^(١٤)، والإدراج هو اصطلاح يدخل في تعريف عملية الكلام ذاتها " يقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام ، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم ، والتي لها طوعية الاستبدال تسمى العلاقات الاستبدالية"^(١٥)، وحد الاستبدال أنه عملية تنطلق من خلال تعريض جزء من الملفوظ قابل للانفصال من الخطاب بعنصر آخر يحقق للملفوظ قيمته النحوية^(١٦) لذلك أطلق عليه محور الاختيار : "Axe delection"^(١٧).

وقد تبلور التكامل بين محوري الإدراج والتعاقب^(١٨) في الدراسة الأسلوبية الحديثة منذ أن انتهى " حاكسون " إلى أن الأسلوب هو وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محور التأليف^(١٩).

ونحاول نحن في هذه الدراسة انطلاقاً من هذا التصور أن ندرك المجاوزة الحاصلة في العلاقات على مستوى المحور الإدراجي ، لوصف خصائص الانزياح في الخطاب الشعري عند البحري ، وقد تكشف الدلالات الحافة ، والمجاز اللغوي عن بلاغة الانزياح ، وأساره الفنية لذا جاءت الدراسة في مبحثين : الأول : الدلالات الحافة ، والثاني : مجاز اللغوي .

المبحث الأول : الدلالات الحافة^(٢٠) .

يلعب " جورج مونين " إلى أن لهذه اللفظة تعريفاً محكماً ، إذ

فالشاعر يتجاوز المألوف ؛ ليضفي على الألفاظ ظلالاً من المعاني نحو هذه البنى .

- * " قرا كلّ ذيل جلال جلفع " .
- * " جوشوش من الليل أسفع " .
- * " مساتزال جواده مطلقه " .

وهو نسيج شعريّ تميّز فكرة إسناد الصفات إلى غير الموصوفين الحقيقيين ، فالجوشوش من الليل صدره ، وهو مأخوذ من جوشوش الإنسان أي صدره ، وصفة الليل بأسفع قلّما سمعت . ويبدو أن البحويّ استخدمها على المحاز ؛ ليعطي الصياغة الشعرية طاقة إضافية ، ودلالة أخرى غير الدلالة التصريحية . ووصف الجمل بالذيال هي صفة نادرة الاستعمال ؛ لأن الذي يوصف بذلك إنما هو الفرس ، أو الثور الوحشي ، والجلفع هو الغليظ الشديد صفة للإبل . أمّا وحدة : " مطلقه " فهي صفة للإبل ، وليست للجواد ، ويبدو أنها استخدمت على المحاز للإثارة ، أو الإنحاء ، وتوليد الدلالة الحافة .

وسرّ هذا التصادم ، والتأخر بين الكلم في المحور الإدراجي راجع إلى العدم المنطق في إسناد السواد ، وطول الذيل ، والتطليح إلى الليل ، والجمل ، والجواد ، والظاهر أن المقصود من دلالات هذه الألفاظ ليس المدلول الأول الذي فيه أصل الوضع ، بل المقصود المدلول الثاني الظلال المعنوية التي شحنت بها الوحدات كما يوضحه هذا الرسم البياني .

المخطط الدلالي:

المدلول (٣٣)

- * ليل أسود .
- * فرس ذئبال .
- * إبل مطلقحة .

المدلول (١) (٣٤)

- * ليل أسفع .
- * جمل ذئبال .
- * جباد مطلقحة .

الوظيفة

المدلول (٢) (٣٥)

- * السلعة ، أو حمرة الفجر .
- * الجلفنغ ، أو الثور الوحشي .
- * الحسير ، أو الظالع من الإبل .

تتعطل - كما يوضح الرسم - وظيفة المدلول الأول الذي جُنح فيه إلى الدلالة التصريحية في كلمات : "أسود ، ذئبال ، مطلقحة"؛ لتحل محلها وظيفة المدلول الثاني الذي تظهر فيه الدلالة الخافتة : "السلعة ، أو حمرة الفجر" ، و "الثور الوحشي" ، و "الظالع من الإبل" فتصبح العلامة السيمائية في الأمثلة قائمة ليس على الدال الأصلي ، والمدلول ، بل على الدال والمدلول الجديدين ، فيصير التقابل صريحاً بين المدلول الأول ، ودلالته التصريحية ، وبين المدلول

الثاني ، ودلالته الحافّة ، وهو تقابل بُني على أساس الفرق الجوهرية بين اللغة الشعرية ، واللغة العادية ذلك أن المدلول الأوّل في لفظة : "أسود" ، وما عُطف عليها خاضع لمبدأ السلب : "principe de negation" من جهة انتمائه إلى محور إدراجي مخصوص ، فوحدة "أسود" مندرجة من حيث مدلولها الأوّل المعطّل على صعيد الشعر في السلسلة الاختيارية هو على صييل المثال : "السّفة ، الحمرة ، الزّرق ، القتام ، البياض" ، ولفظة : "ذبال" مندرجة في جدول هو : "طويل الذيل ، قصير الذيل ، عديم الذيل" ، ولفظة : "مطلّحة" مندرجة في جدول "الإهمل المتعب ، الحسيرة ، الظالعة ، السليمة ، النشطة" .

وهكذا يتكشف أن انتماء هذه الوحدات كلّ منها إلى محورها الإدراجي الخاص من الناحية الدلالية يعني أنها تجمعها علاقات استبدالية : "Rapports Substitution" محتملة مع بقية الوحدات الموجودة في جدولها ؛ لأجل ذلك فهي خاضعة لمبدأ السلب الذي يمكن بمقتضاه أن تتحي اللفظة عن مكانها ؛ لتستبدل بلفظة أخرى من جدولها سواء مرادفة لها ، أم من أضدادها . والدلالة الحافّة تتوالد ، وتتسامى وفقاً للمكوّنات المورفولوجية ، والركيبية ، والسّياقية وبحسب الأبعاد الفكرية ، والمعنوية المقصودة من قبل الشعراء مثال ذلك أن للمكان والزّمان ، والخموان دوراً ملحوظاً في بلورة الدلالات الحافّة عامة ، وتميز شعرية البحوي خاصة .

— شعرية الوحدات الدّالة على المكان (٣٦) .

يُهتم في هذا القسم ببعض الإحالات ، والخواشي ذات الصبغة العميقة الفردية التي تدلّ على أشياء من حياة الشخصية ذاتها ، أو المهدع نفسه .

هي - إذن - إحالات تنزع إلى الطفولة ، والتجارب الأولى
للفرد تصدق عليها المقولة الأسلوبية الطريفة : " نحن نحمل وطننا
اللغوي ، والشعري في أعقاب أحذيتنا أطفالاً " (٣٧).

وقد استرقتنا بعض الألفاظ الدالة على المكان في شعر
البحريّ بدت أنها مشحونة بدلالات خاصة تحمل في ثناياها تجارب
الشاعر ، ووطنه اللغويّ ، والشعريّ كراس العين ، والعاصميّة
ومنبج ، والإيوان ، والشعب ... وغيرها . نحو قوله :

"هزرتو زلزل قنن" "تسر مشرق
منبج لا يسلون ضا قنن" ج (١٣٧-١٣٨)

الفاظ : " راس العين " ، و " العاصميّة " ، و " منبج " هي
وحدات دالة على الأمكنة ، الفجوة فيها تبدأ بالنظر إلى " راس
العين "؛ إذ يتجاوز الشاعر فيها المألوف ، لأن أهل اللّغة يقولون " جتنا
من راس العين " ، فيكوهون دخول الألف ، والآم عليها . غير أن
ذلك بمقياس الأسلوبيات الحديثة يعدّ تصرفاً في نظام اللّغة ؛ لتوسيع
الممارسة الكلاميّة ، ويبدو أن أبا الوليد أرادها أن تكون " راس العين "
فخصّها بـ " ال "؛ للمبالغة في وصفها بكمال الصفة ، وهذه معانيها
الحافّة التي تغذت منها : " المدينة الكبيرة ، القرية ، العين العظيمة ،
عين الوردة " .

ولقطة : " العاصميّة " من حيث الدراجتها في انحور
الإدراجي: " المدينة ، البادية ، القرية الكبيرة ، القرية الصغيرة " قشّل
المدلول الثاني المعطل على مستوى الممارسة الشعرية ؛ لوجود المدلول
الأوّل التصريحيّ ، ومن ثمة فهي وجه من أوجه الدلالات الحافّة ،
شعريتها آتية من هذه الإحالات ، والشحنات الإضافيّة .

أما وحدة " منبج " ^(٤٣) " فهي بلدة معروفة بكثرة أشجارها ،
وجمال مناظرها ووفرة مياهها للشاعر فيها ذكرياته الجميلة مع
الأحبة ، والأصدقاء ، وتجاربه الأولى مع فصاحة البلدة ، وأهل اللغة ؛
لذلك تعطل المدلول الثاني ، وحل محله المدلول الأول التصريحي ،
فـ "منبج " من حيث الدراجها في انحور الإدراجي هي اللفظة التي
فُضِّلَت بحسب مبدأ الاختيار ؛ لاتصالها بدلالات عميقة حاقّة لا
يعرفها إلا من ثمرغ في شعابها ، واستشق هواءها الطلق ، واكتوت
أحشاؤه فيها بنار " علوة ، وليلى ، وزينت ، وسعدى ... "

وللشاعر تجارب أخرى مع العمران ، والمدائن ، والقصور
العظيمة خاصة ، يقول :

مَطْلُوعُنْ كَسْرُ شَانِ كَسْرِي مَدْعُوعُنْ قَسْرُ حُسْرِي
وَكَلَّانِ بَرْدُ كَسْرٍ حَسْبِ مَهْنِي حَسْبِي فِي حُبِّ رَمَزٍ كَسْرِي ج ٢ (١١٥-١١٦)

يذهب المؤرّخون إلى أنّ البحويّ بعد موت الخليفة
"الفركل" ، ووزيره "الفتح ابن خاقان " استبدّت به المموم ،
والأحزان ، وازدادات حدتها بعد تسلّط قادة الجيش على بغداد ،
وبعد تنكر أحد أبناء عمّه له ، فهاجر بخطبه ، ونازلته إلى أحد عجائب
الدنيا ، وأعظم مدائن كسرى : " الإيوان " ؛ لاسرّجاع صوره
الجميلة ، وروائه العجيبة ، وهندسته المدهشة التي قال فيها :

"لَسْ لَسْرِي أَصْنَعُ قَسْرٍ لِحْن مَكُونُهُ لَمْ صَنَعَ حَنْ لَسْرِي ج ٢ (١١٦-١١٧)

وقد أعجب البحويّ به إعجاباً شديداً ، فنظم فيه سمينته
العربية الشهيرة التي منها اقتطفنا هذه الأبيات الشعرية المثيرة ،
والإيوان أحد أطلال المدائن الواقعة جنوب بغداد ، القسم الباقي منه

أطلق عليه اسم "نطاق كسرى"، وهو بمقياس الأسلوبيات الحديثة يمثل القدر المشترك من الدلالة أي المعاني المركزية المشتركة بين الناس كافة، عُرِفَت من خلال تحديدات اللغويين وشروحاتهم^(٩١). غير أن أبها الوليد لم يكن إلى هذه المعاني يرمي، بل قصد الإحالات والدلالات الخفية: "حضارة الفرس، قصور كسرى، إنجازات كسرى العظيمة، عجائب الدنيا"، هو - إذن - عندما رحل لزيارة "الإيوان" - فيما يبدو كان الغرض استرجاع اللطائف، والمعجائب، ومفاخر الفرس، ومآثرهم الخالدة، وهذه المواقف كلها دلالات خفية أقصاها المدلول الأول التصريحي؛ لأن الوحدات من حيث اندراجها في النظام الاختياري صارت لها طوعية الاستبدال، والشاعر فضل: "الإيوان"، ليعيد بناء عالمه الفني، والشعري، قصد استرداد الجهد الضائع، والفكر القاتم، للتغافل بالمستقبل الزاهر.

وتجارب البحري ليست كلها أحزاناً، فهي وإن تشابهت إلا أن طعمها يختلف باختلاف مصدر الألم، والحزن نفسيهما - وحزن "ليلي" ليس كحزن إيوان كسرى نحو قوله:

في كسرى من كسرى وفراق
وقب طس غول قد كسرى بقرآن
صم: الدلائل طس لاف^(٩٢)
ومن غوته حسب له طس "عسرة" ج ١٩٧٣-٨

هنا تبرز أهمية المقولة الأسلوبية التي تنسب إلى الشعراء قولهم "نحن نحمل وطننا اللغوي والشعري في أعقاب أحذيتنا أطفالاً"^(٩٣). وهذه إشارة لطيفة إلى الحواشي الدلالية ذات الصبغة الفردية العميقة، فللفظة: "شعب" تحيل إلى حقيقة تقع خارج الاستخدام هي المرجع والوحدة من حيث اندراجها في جدول: "الطريق في الجبل، مسيل

الماء في بطن الأرض الانفراج بين الجبلين ، شعب الصلبر " تمثل المدلول الثاني المعطل على صعيد الممارسة الشعرية .

ولما كان التقابل واضحاً بين المدلول التصريحي ، والمدلول الثاني : " الدلالة الخافة " هو تقابل بُنيَ على أساس الفرق بين اللغة العادية ، واللغة الشعرية اتضح أن الدلالة الخافة قد قامت نقيضاً للدلالة التصريحية ؛ لأن لـ " شعب " الشاعر دلالات هامشية متصلة بقلبه ، والفعالات وأحلامه ، وذكرياته الجميلة ؛ بل كل ما هو حلوى ، ومرّ في الحياة ، يعين أبي الوليد رفقة وقلبه خفاق ، وحزنه شديد بسبب تباكيهما على " الشعب " ساعة الفراق ، ولعمري إن حاله هذه تثير لدى المتلقي الحنان ، والشفقة ؛ لكس يبدو أن لليلاه شعباً مفرقاً ، ولما كان هذا الإعراض حاصلًا من المتلقي الحميمية " قابله إعراض في الخطاب الشعري ، فعدل الاستفهام عن معناه الأصلي إلى الدلالة على الخسرة ، ولوعة الفراق ، ورادته الدلالات الهامشية شحنًا إضافيًا ، فأضفت على الصياغة الشعرية عنصر العذوبة ، والسحر ، و" إن من البيان لسحراً " .

– شعرية الوحدات الدالة على الزمان^(٥٢) .

للزمان صور ، وأجزاء ، أما أجزاءه فهي : الأيام ، والشهور ، والليالي والأعوام ... وغيره ، وأما صورته فهي : " ما كان " ، و" ما سيكون " ، ومبدؤه هو الإلغاء المتأتي من تواصل المدى ، وتغيره من نقطة إلى نقطة .

نعني بالجانب الحركي في اللغة ، فنهتم بالألفاظ التي كانت تدلّ على أشياء بعينها ، ثم انتقلت وتطورت ، فصارت تدلّ على معانٍ أخرى ، فنعمة ما حصل في السلم التطوري من الوجهة اللسانية

* المستغنية بزوجها ، أو بحسناها وجمالها ، الشابة الجميلة .

* العظيم من الشجر ، أو الخيل ، بيت النصارى .

يكشف هذا النسيج الدلالي عن المعاني المركزية ، وهو الوجه الذي لم يقصده البحري ، بل كان يرمي إلى الإحالات ، والظلال المعنوية التي تحملها كل لفظة ، فالوحدة : " هيكـل " لا يهـم معناه المعجمي المشترك ، إنما الذي يهـم هو امشها التي حصل فيها التطور من حيث إن اللفظة - كما يبدو - قد نشأت في الطبيعة ؛ لتشير إلى أنماط ضخمة من الشجر سواء في البيئات البدوية أو في الأماكن التي تكثر فيها الأشجار ، ومن ثمة انتقلت إلى الخيل ؛ لتفيد التشبيه ، ثم تحولت في مرحلة تالية إلى شكل حديد طاريء على أهل الجزيرة العربية ، فدلّت على بيت النصارى فصارت كلمة " هيكـل " تُطلق على الكنيسة التي أريد لها أن تحذب انتباه العرب في الجاهلية^(٥٨) . كل هذه الإحالات ، والتطورات هي دلالات حافّة شحنت الوحدة الأسلوبية شحناً إضافياً ، وميزت شعرية البيت بثناء المعنى ، وقوة الإيحاء ، والتأثير .

كما دلّت لفظة : " الوغى " في أصلها على الصوت ، ثم انتقلت إلى الدلالة على الجملة في الحرب ، وتطوّرت بعد ذلك ، فصارت تدل على الحرب ذاتها كما يوضح بيت البحري .

* [إنا خزّننا الأبطال عن حمس الوغى غلّت فوق أصوات الحديد رماحنا]^{*}

وهي في شعرية الشاعر نواة حيوية مركزية صيّت فيه المعاني الحافّة ، فشحنتها شحناً إضافياً ألقى الدلالة الشعرية ، وأضفى عليها طابع الإنارة ، والاستجابة ، فالتحمت الدوال والمدلولات ، وتعايقت العبارات ، واختويات تعانق الأحبة بعد طول فراق ، فوهبت للمتلقى

أريحمة النفس ، وللطمان ماءه العذب ، وللعاشق الوهان شعرته
الفاتنة الجميلة .

– شعريّة الوحدات الدالة على الحيوان .

نعني هنا بالحيوان : " الذئب " صديق البحريّ ، وخصمه ،
ورمزه الفنيّ الطريف . إذ نظم فيه قصيدة تُسمّى بالدالية الشهيرة تعدّ
من روائع الشعر العربيّ ، يقول في مطلعها :

” ما دام عليك ولا وفاء ولا عهد
ما أقسم من معاراضكم هذا
فما بالكم لمحررتي وطفا
وشبكاً ، ولم تحرقوا عظمي وهذا “ ج (٧٤٠-٧٤١)

ويقول :

” وقيل كسنا هجوع في انهم
مرفقة “ وقيل وشدت مع “
خندك خندك “ حمة فزنت “ هذا
بشر لكر “ طفا كرى خند “ ج (٧٤٢-٧٤٣)

ثم يواصل وصف الذئب .

لأقرب طيل لوجه “ جمره
طراة فطري “ حتى تضر من مرة “
بمك من طيل “ في لمره فطري
مالي في من طيل المروع ماله
كل ماله ماله ماله
وحن “ مكن هونم لمره فطرا
فالي “ فطرم وطره وطره
كحل ماله فطري “ لمره فطري
مالي ماله فطري “ لمره فطري
فالي ماله فطري “ لمره فطري

إلى أن يقول :

” فكم انسى . فكم انسى “
بخت بخت قلب و (صبا و فطرا “ ج (٧٤٤-٧٤٥)

هو خطاب شعريّ متمرد ، ومعتزّد نواته الشعرية في عملية

الإخبار لفظة "الذنب" إذ تمثل الفعل الدلالي، ولب المسألة البحرية، والظاهر أن الشاعر استطاع أن يوفق في تصوير الصراع النفسي، وأن يعبر عن أحاسيسه الباطنية، ويكشف عما يعمل في نفسه، فأجاد في وصف حاله مع الذنب^(٧٣)، إذ كلاهما ذنب يضرب في مجاهل الصحراء، وكلاهما جانع، وعوامل الشر كثيرة تنتاب كلاهما، وغريزة حب البقاء تستولي على كل منهما بالصورة التي تنفق مع لون دفاعه^(٧٤).

البحري إذن قد نجح أيما نجاح، وأبدع الإبداع كله عندما طابق بينه، وبين الذنب^(٧٥)؛ لذلك كانت شعرة المشهد لطيفة، فمن حيث تجلّت القدرة على تصوير الصراع الثاني، وإبراز حال المتصارعين قبل العراك، وأثنائه، والهاب أذي ذلك كله باللمحة الحافظة؛ لأن صاحب الرمالة الشعرية يؤمن بأن الشعر لمح تكفي إشارته^(٧٦).

وهذا اللمح هو الوجه الخفي للنسيج؛ إذ هو نتاج الفعال صادق، ونظر صائب يعاينه الناطق والشاعر في لحظة القول، أو الفعل في بنية تجريبية موحدة، وفي وجود صوتي ونغمي^(٧٧).

وقد فاز البحري في مستوى الممارسة الشعرية؛ لأنه أمتع المتلقي، وأشركه في الرسالة، وانتصر على الخوف، والخصم من حيث العراك؛ لأنه حين أطلق سهمه على الذنب أصاب قلبه، وانظر إلى شحته الحافظة السريعة:

فأنهضت أنسرى لثقلها	بحيث يكون قلب، والذنب، والقلب
وأثنت، عشت المصى والحرّة	عليه، والرفعة من حبه وفد
وأثنت حياءً لم ترق	وأثنت حياءً وهو شعر "قرة" ج ٢ (٧٤-٧٨)

آيات الإبداع تعدّ في علم البيان حالة ناطقة دون لسان ، ودالة دون إشارة . ولا شك أنّ وراء هذه العلامات السيميائية إحالات ، وهوامش دلالية مصدرها بلغة الشاعر " منهج " الجميلة ذات الأشجار الخضراء ، والأزهار الفحياء ، والمياه العذبة ، والعمون الجارية ؛ لذلك أضفت هذه المعاني الحاقّة على الذباجة الحلوة طابع الإغراء ، والفتنة ، ويبدو أحلى منها قوله :

* وسمان، المصنفون في الرد، ج ١
وحنبل، المصنف، ١٠٠ من نسخ

لفظة : " الألفاحي " تحولت على انجاز حتى استحال
كالحناء الساحرة تضحك ، وتفرب في موقف امتلات فيه العيون ،
وراقها ورد الجنى . وورد الحدود ، وأثارتها الواضحات اللآلي بالغن
في الضحك حتى صبرن كالألفاحي في الأغواب .

ومن الصورة المثيرة ، والعلامات السيميائية الناطقة العجيبة
قوله :

وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ مَلَكُوتٌ وَفُتُوهُ
وَمَلَكُوتُ الْمَلَائِكَةِ خَالِدٌ فِيهَا
مِنْ قَدَرٍ ۚ قَدْ أَفْلَحَ مَن كَسَبَ لَهُ
وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ مَلَكُوتٌ وَفُتُوهُ
وَمَلَكُوتُ الْمَلَائِكَةِ خَالِدٌ فِيهَا
مِنْ قَدَرٍ ۚ قَدْ أَفْلَحَ مَن كَسَبَ لَهُ

وحدات : " الجملتان ، الدر ، النول " كلها فته ، وإلاره ؛ لأن اللغة الغاوية الجديدة استمدت إلهاءها ، وإحالها - فلهما يهدو - من الدلالات الخافّة العميقة هذه الأصدااف الثمنية ؛ لذلك جاء النسيج في أبهى صوره يعبق لذة ، فحياكه محكمة دقيقة ، ومعانيه جزلة رفيقة ، فالشئ وردان : ورد الصياغة ، وورد المعاني ، فالعيون

النمط الثاني : المجاز في وصف إشراقة الوجه.

"فقلت لها: هل تظن أن الشمس قد طلعت؟" "سألت الشمس من تظن؟" "والتفت الشمس إلى
وما عرفت من أنها قد طلعت" "هل تظن أن الشمس قد طلعت؟" "سألت الشمس من تظن؟" ج (١٤٧-١٤٨)

لفظة : "الشمس" دالة على الحقيقة ، ولفظة : "شمسين" دالة على إشراقة وجه الممدوح وهو استخدام لطيف بُني على المجاز ، وأقيم على المشابهة في الضياء .

سرّ شعريّة هذا الاستخدام - فيما نقدر - مردها أن البحوي قصد لفت انتباه المتلقي إلى " التعجب لرؤية ما لم يره قط ، ولم تجر العادة به ، ولم يتم للتعجب معناه الذي عناه ولا تظهر صورته على وصفها الخاص حتى يجرىء على الدعوى حراة من لا يتوقف ولا يخلص إنكار منكر ، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له ، ويسوم النفس شاءت أم أبت تصوّر شمس ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس فالتفتا وفقاً ، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتحددة شرقاً ، ومدار هذا النوع في الغالب على التعجب ، وهو والي أمره ، ومناح سحره وصاحب سرّه ، وتراه أبداً ، وقد أفضى بك إلى خلاصة لم تكن عندك ، برز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك" (١٠٢) . ألا ترى أن البحوي ا في قوله : " وما عاينوا شمسين " أنه يتعجب من وجود الشيء على خلاف ما يعقل ، ويعرف (١٠٣) .

النمط الثالث : المجاز في كشف علاقة الحب.

"فقلت لها: هل تظن أن الشمس قد طلعت؟" "سألت الشمس من تظن؟" "والتفت الشمس إلى
وما عرفت من أنها قد طلعت" "هل تظن أن الشمس قد طلعت؟" "سألت الشمس من تظن؟" ج (١٤٧-١٤٨)

يشير البحوي إلى أن "عين" الإنسان إن أصبحت بسبب بكانها جاسوساً على ما في النفس من وجد ، وحزن يصر على ما تنطوي عليه النفس ليس بسرّ مكتوم ؛ لذلك دلت "العين" الأولى على الحقيقة ، ودلت "العين" الثانية على الجاسوس ، ولما كانت العين جزءاً من الجاسوس وبها يعمل أطلقها ، وأراد بها الكل على طريقة العرب في إطلاق الجزء ، وإرادة الكل ، وهي من حيث الدراجها في الجدول الاستدالي : "حاسة البصر ، الحقيقة ، مجموع الجفن ، ينسوع الأرض المجاري" قد تجوز في استخدامها النظام الإدراجي ، فكسرت قوانين الاختيار لاستحداث المجاز القائم على العلاقة الجزئية قصد الإثارة ، وتوليد عنصر الاستجابة عند المتلقي .

النمط الرابع : المجاز في وصف كثرة العطاء .

"لم يأت جسر ولا سبيل في شؤني" الأوحى الله لقلبي ما لا يفقه
 "فمن إن جسدك في شؤني" ومما روي عن عليّ ، وعرفه ج ١٤٢٥ (٩)

الطريف في استخدام "غيثان" هو أن الشاعر ادعى لممدوحه اسم الغيث ادعاء ، فعّد مصدره مصدر الشيء المتعارف عليه الذي لا حاجة به إلى مقيدة يُبنى عليها ، فضمّ المجاز إلى الحقيقة في عقد الثنية من حيث عمد إلى غيثي : "الربيع ، والخريف" ، ثم جعل الممدوح "غيثاً" على الحقيقة ، فقارنه ، وضاقه . ومردّ ذلك - كما يرى الجرجاني - "ليس على ما توهمه ولكن على أصل في الثنية ، وهو أن يقصد إلى المعنى الذي من أجله يشبه القرع بالأصل كالشجاعة في الأسد ، والمضاء في السيف ، وتنحني سائر الأوصاف جانباً ، وذلك المعنى في الغيث هو النفع العام" (١٠٨) .

وعلى الجملة فالشعر الذي تميز بهذه الإثارات ، وعمق

الدلالات تصدق عليه مقولة "بول فاليري": "إن الشعر لغة داخل اللغة"، وهو يعني بذلك أن لغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادي بما تكون عليه، وبما تشي به فنياً، لأن شعرية الشعر تتحقق عندما يتم فيه أمران يتعاقبان معاً، ولا يمكن فصلهما، وفي كليهما (...). كسر للنظام المألوف من أمر اللغة وأول هذين الأمرين هو: "انجاز" الشعري بأنواعه المختلفة، وأعني بانجاز هنا مفارقة التركيب للمألوف في الاستعمال في اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات^(١٠٩) لأن الانجاز وسيلة مهمة من وسائل التصوير، والبحث في الانجاز من حيث هو مظهر عمل الذهن المبدع، ووسيلة الشاعر الخلاقة في كشف أسرار التشابه الكامن بين الأشياء التي تبدو في الظاهر غير متشابهة^(١١٠).

ولكشف أسرار الشعرية عند البحوي لا يكفي بما أمدنا به الانجاز، وأظهرته استعمالاته الفنية المشيرة، بل قد نجد في تداخل النصوص، وتجاوزها أسراراً أخرى، وهي طرائف قد نقوم بدراستها في أعمال لاحقة.

- (١٩) انظر عبدالسلام المندي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٧ .
- (٢٠) تقابل المصطلح الفرنسي : " Connotation " بترجم بالمعاني الخامشية ، والدلالات الخفية .
- (٢١) انظر كتابه ، مفاتيح الألفية ، ص ١٤٠ .
- (٢٢) انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٢٣) انظر كتابه ، دلالة الألفاظ ، ص ١٠٧ .
- (٢٤) انظر " جورج مونين " ، مفاتيح الألفية ، ص ١٤٢ .
- (٢٥) الجوزشوي : المصدر .
- (٢٦) أسفع : أسود .
- (٢٧) القرا : الظهر .
- (٢٨) ذئال : طويل الليل .
- (٢٩) الجلال : العظيم ، والجللح : الحسن .
- (٣٠) اللعاس : الذي يرمي بنفسه في أية حرب . أو خطب .
- (٣١) المظلمة : السمة .
- (٣٢) الحسبر : الكلل ، والظالغ : الذي يعمد في مشبه
- (٣٣) يشبه مصطلح البنية الأسبكية عند الصوريين
- (٣٤) يشبه مصطلح البنية السطحية عند الصوريين .
- (٣٥) مقصود به الدلالات الخامشية عند علماء الأسلوب ، والدلالة .
- (٣٦) المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للمعاني للسطح الظاهر من الجسم المحوي . وعند المتكلمين هو الفراغ الموهوم الذي يشغله الجسم ويفسد فيه أبعاده ، انظر محمد الشريف الجرجاني ، كتاب الصريفات ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .
- (٣٧) انظر " جورج مونين " ، مفاتيح الألفية ، ص ١٤١ .
- (٣٨) هي مدينة كبيرة فيها عيون كثيرة عجيبة صافية تجمع كلها - فشكل نهر " الحابور " .
- (٣٩) الصوامع : جمع صومعة المأذنة .
- (٤٠) العاصمة : قرية قرب رأس عين ما يلي الحابور .
- (٤١) الحابور : نهر كبير بين رأس عين والفرات من أرض الجزيرة .
- (٤٢) منج هي بلدة قديمة يبدو أنها رومنة يذكر أن أول من بناها " كسرى " لما غلب على الشام ، بناها " من به " أي أن أجود لم عريت قبل " منج " : بها والد البحوي ، انظر ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، المجلد الخامس (منج) ، ص ٢٠٥ .

- (٩٣) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ١٥ .
- (٩٤) المذاب : هو الذي يتلاف الناس ، ويمدو أن الماء للمبالغة .
- (٩٥) التكنس : الرجل الضعيف ، والمقصود عن غلبة النجدة .
- (٩٦) الغزير : الأسد .
- (٩٧) الباسل : الشجاع الشديد .
- (٩٨) الأغلب : الأسد .
- (٩٩) السنا : النور .
- (١٠٠) الألق : الناحية .
- (١٠١) وثقا : عطيق في المهاد .
- (١٠٢) انظر عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ٢٨٦ .
- (١٠٣) انظر المصدر نفسه ، الصفحة نفسها
- (١٠٤) الهوامع : السوائل
- (١٠٥) يعني بالعين : الجاسوس .
- (١٠٦) الرديف : الراكب وواء الراكب .
- (١٠٧) الريح الموقل : الريح المرقب ، والمعنى
- (١٠٨) انظر كتابه ، أسرار البلاغة ، ص ٢٩٦ .
- (١٠٩) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ٥ .
- (١١٠) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ٨ .

المراجع والمصادر

أولاً المراجع والمصادر العربية

- ١ - إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ط ٤ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ م .
- ٢ - ابن الأثير (ضياء الدين ٦٣٧هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الخوي نهضة مصر (د.ت) .
- ٣ - البحتري (أبو عمادة الوليد بن عداة ٢٤٨هـ) ، الديوان ، تحقيق حسن الصوري ، ط ٢ دار المعارف مصر (د.ت) .
- ٤ - اليزدراوي وهران ، أسلوب طه حسين في ضوء النثر الملهوي الحديث ، دار المعارف القاهرة (د.ت) .
- ٥) الجاحظ (أبو عثمان ٢٢٥هـ) ، البيان والتميز ، تحقيق عبدالسلام هرون ط ٤ مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) .
- ٦ - الجرجاني (عبدالقاهر ٤٧٦هـ) ، أسرار البلاغة تحقيق هـ ربي ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ م
- ٧ - الجرجاني (علي بن محمد الشريف ٨١٦هـ) ، كتاب الصريعات ، مكتبة لبنان ١٩٨٥ م
- ٨ - جورج مونان ، مفاتيح الألفية ، ترجمة الطيب البكوش ، منشورات الجليلية ، تونس ١٩٨٩ م .
- ٩ - حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م .
- ١٠ - الحموي (شهاب الدين أبو عداة ٦٢٦هـ) معجم البلدان ، دار صادر للطباعة والنشر (د.ت) قبل روبرت ١٠ .
- ١١ - روبرت خولز ، السماء والارض ، ترجمة سعيد الغالي ، بيروت ١٩٩٤ م .
- ١٢ - رولان بارت ، الدرجة الصفر في الكتابة ، المغرب ١٩٨٥ م .
- ١٣ - سعد مصلوح ، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٩١ م .
- (١٤) السكاكي (أبو يعقوب ٦٢٦هـ) ، مفتاح العلوم ، مطبعة الباب الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .
- ١٥ - عبدالسلام رستم ، طيف الوليد ، دار المعارف ، مصر ١٩٤٧ م .
- ١٦ - عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٧ م .

١٧ - عصام كمال الدين يوسف ، الانفصالية والإبلاغية في البيان العربي ، دار الحداثة لبنان ١٩٨٦م

١٨ - فايز الداية ، علم الدلالة العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٩٠م

١٩ - محمد حماسة عبداللطيف ، المجلة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٩٠م .

٢٠ - هنريش يلمث ، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ، ترجمة محمد العمري ، المغرب ١٩٨٦م .

ARCHIVE

**قراءة في قصيدة
وصف الذئب للفرزدق**



أحمد علي محمد

أبو إسحاق اللبيري شاعر زاهد ، اشتهر بقصيدة قالها مخاطباً بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس الذي حكم غرناطة وما حولها في الفترة من ٤٢٩ - ٤٦٧ هـ^(١). وهذه القصيدة نظمها اللبيري محرضاً حاكم غرناطة على الفتك بكتابه ووزيره اليهودي المعروف بابن النغرة ذلك الذي أطلق أيدي اليهود في البلاد ، وقلدهم المناصب العالية فأدوا مسلمي غرناطة وأذلّوهم^(٢). والدوافع التي دفعت باديس بن حبوس إلى استخدام اليهود كانت دوافع سياسية قصد منها أولاً أن يستخدم طائفة لا تهدد مركزه القيادي في ولايته ، فهو لو استخدم العرب قلل يأمن جانبهم في أن يحاول بعضهم الثورة عليه وإعادة الحكم الأموي . كما أنه لم يأمن أبناء جنسه من البربر ؛ لأن لبعضهم طموحات سياسية قد تهدد مركزه . فلم يبق أمامه إلا استخدام اليهود ، لأنه ظن أنهم لا يشكلون خطراً سياسياً عليه ، فهم أولاً أقلية ، ومن أهل اللمة ولا يتوقع أن يطمحوا إلى الحكم ، وهم ثانياً يملكون خبرة في أساليب الجباية واستخراج المال وتثمينه^(٣) ولهذا فإنه ما إن ساءت علاقة باديس بكتابه ومتمولي شؤون وزارته حتى عزله وأسند أمر الوزارة إلى يهودي أريب هو إسماعيل بن النغرة. وقد كان إسماعيل حاذقاً في تدبير شؤون دولة باديس ، حسن المعاملة للرعية لكنه مالث أن مات فعين باديس يوسف بن إسماعيل

خلفاً لأبيه . وقد سار يوسف في أول الأمر سيرة لا بأس بها ثم بدأ يخطط للاستئثار بالسلطة فحاول إقناع باديس بأن يكل إليه كلية تصريف أمور الدولة ، ثم هيا لباديس جميع الوسائل التي تجعله يخلد إلى الدعة والراحة . ولقد بدأ التلمر يدب في الشارع الغرناطي من جراء استئثار يوسف بن النفرلة بالسلطة ، ووصل الأمر إلى أن بدأ بلقين بن باديس بن حبوس في الحديث مع خلعائه عن التذكير في وسيلة لإبعاد يوسف بن النفرلة عن السلطة ، ولكن ابن النفرلة كان أسرع حركة منه وكان لديه من الوسائل ما مكنه من تنفيذ مآربه بسرعة تامة ، وبخطط محكمة فكان أن وضع سماً لبلقين في شراب سقاه إياه في منزله . وقد فعل السم فعله في بلقين فمات ، وحزن عليه والده حزناً شديداً أدى به إلى اعتزال الناس ، والإنغماس في الشراب رغبة في نسيان أحواله . وقد استغل ابن النفرلة ضعف باديس والنصرائه عن متابعة شؤون الدولة فوشى بمجموعة من خصومه من المسلمين واليهود وادعى أنهم هم الذين دبروا قتل بلقين بن باديس ، وقد صدق باديس قوله ففتك بأولئك الناس^(٤) . وهكذا خلى الجو ليوسف بن النفرلة وأصبح سيد غرناطة الفعلي . ولكن التلمر منه ومن عماله اليهود أخذ في التنامي وبخاصة بعد أن وصل إلى بلاط باديس أحد أتباع ابن عباد وهو المعروف بالناية ، فقد خف الناية عن قلب باديس وأصبح مقرباً منه وصار يحرض باديس على التخلص من وزيره اليهودي^(٥) . وقد أخذ اليهودي يحسب لنفسه ويرتب أموره ، فاتصل - كما يقول ابن عذاري المراكشي - بابن صمادح حاكم المرية واتفق معه على أن يسهل له دخول غرناطة ليصبح حاكماً لها في مقابل أن يتخلى ابن صمادح له عن المرية ليقم

لليهود دولة فيها^(٦). وقد ذكر ابن بسام أن ابن النغلة كان يهدف كذلك إلى أن " يخل عرش الباديبي بالصمادحي ، لما كان يعلم من كلاله ، ويتيقن من قلة استقلاله ؛ وقد عزم ساعة يخلو له وجه ابن صمادح بعد باديس أن يتمرس بجانيه ويلحقه بصاحبه "^(٧) ومن أجل إحكام هذه الخطوة ، وتسهيل تنفيذها عمل ابن النغلة على إخراج زعماء البربر المشهورين من مدينة غرناطة ، ووزعهم على المعازل الخارجية وذلك ضمن خطة خدع بها كلاً من هؤلاء الزعماء وزعيم غرناطة باديس بن حبوس^(٨). وقد بلغ الصراع ذروته في هذه الفترة بين الوزير اليهودي وأتباع ملته المتنفذين من جهة ، وبين العامة من أهل غرناطة وخصومه من البربر من جهة أخرى . وقد زاد في نفمة الناس عليه ما شهر عنه من **عدم مراعاته** لمشاعر الرعية فقد ذكر أنه كان يطعن على الديانات ، وأنه كان يستهزئ بالمسلمين^(٩) ، وقد نقل أنه " أقسم أن ينظم جميع القرآن في أشعار وموشحات يفتى بها "^(١٠) كما ذكر أنه قد " ألف كتاباً قصد فيه - بزعمه - إلى إثارة تناقض كلام الله عز وجل في القرآن اغواراً بالله تعالى أولاً ، ثم بملك ضعفه ثانياً ، واستخفافاً بأهل الدين "^(١١) ، ومن أجل نقض كلامه في هذا الكتاب ألف الفقيه الأندلسي أبو محمد ابن حزم رسالة في الرد عليه في هذا الجو المشحون بالتوتر عاش أبو إسحاق الإليري فهو كان يعمل كاتباً لدى قاضي غرناطة أبي الحسن علي بن توبة زمن باديس بن حبوس^(١٢) ، وقد كانت للإليري مشاركة في الحياة السياسية فقد ذكر أنه ذهب مع القاضي ابن توبة في رسالة سرية إلى أبي جعفر أحمد ابن عباس وزير زهير العامري حاكم المرية لاجتماعاً بالوزير ونقله إليه الرسالة ثم انصرفا^(١٣). وعندما اشتدت وطأة الوزير ابن النغلة على

أهل غرناطة أنكر أبو إسحاق الإلبيري على باديس بن حبوس اتخاذ وزيراً يهودياً ، كما أنكر على أهل غرناطة انقيادهم لذلك الوزير^(١٤) . ورغبة من ابن النهرلة في إسكات أي صوت للمعارضة فقد استصدر أمراً من باديس بنفي أبي إسحاق الإلبيري عن غرناطة إلى البيرة فخرج إلى قريته حصن العقاب القريبة من البيرة ، وفي ذلك يقول :

ألفت العقاب حذار العقاب وعفت الموارد خوف اللذاب^(١٥)

وفي هذا المنفى أو في غرناطة بعد ذلك نظم أبو إسحاق الإلبيري قصيدته الشهيرة التي خاطب بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس وحرضه على الفتك بابن النهرلة والمتسلطين من أبناء ملته ، وهي التي يقول في مطلعها :

ألا قل لصهاجة أجمعين بدور الزمان وأند العرين^(١٦)

مضمون القصيدة :

بدأ الإلبيري هذه القصيدة بمخاطبة صنهاجة القبيلة البربرية التي ينتمي إليها حاكم غرناطة ، باديس بن حبوس ، واصفاً إياها بالشجاعة ، ورفعة المكانة ، وذلك تهيداً لمصارحتها بما يعتقد من وقوع سيد هذه القبيلة في خطأ جسيم أقر به عيون الشامتين عندما اختار له كاتباً (= وزيراً) كافراً بدلاً من أن يختار وزيراً مسلماً وباختيار باديس لهذا الوزير الكافر تقدمت مرتبة اليهود ، وعز جانبهم ونالوا ما كانوا يأملونه . بل إنهم قد تجاوزوا الحد الذي يتعين عليهم الوقوف عنده وهذا مؤشر على قرب هلاكهم ولكنهم لم

يتنبهوا لذلك . لقد اختلت الموازين المرعية فصرت تجد المسلم الفاضل خاضعاً لأرذل أفراد المشركين . ولم يكن تسلط المشركين ناتجاً عن سعيهم في ذلك بقدر ما كان نتيجة لمساعدة أحد المسلمين لهم على ذلك . وييدي الإليري استغرابه من خروج باديس عن النهج الذي سار عليه الأوائل من القادة المثقن في تعاملهم مع هؤلاء الكفرة ، ويحسه على أن ينزلهم المكانة التي يستحقونها فيردهم إلى أسفل السافلين بحيث يعيشون في ذل ، وهوان ، وفقر مدقع يضطرهم إلى أن يقيموا المزايل بحثاً عن خرقه يلفون فيها من يموت منهم . لو كان باديس عاملهم هذه المعاملة لما استخفوا بأعلام المسلمين ، ولما استطالوا على الصالحين منهم . ثم يوجه الإليري خطابه مباشرة إلى باديس ، متهماً لذلك أولاً بالثناء على مهارته وجودة حديثه ، ثم يعلن استغرابه من حبه هؤلاء اليهود الذين بغضوه إلى رعيته . ويتساءل كيف ميتسنى له أن يحقق آماله وطموحاته ماداموا يهدمون ما يبنيه ؟ وتعلو نبرة الخطاب عند الإليري في هذا الموطن حيث نجده يستخدم كل قدراته البلاغية والفقهية من أجل إقناع باديس بخطئه في إسناده أمور المسلمين إلى اليهود . إنه يعلن استغرابه من اطمئنان باديس إلى وزيره اليهودي الفاسق ، واتخاذة إياه قريباً مع أن الله قد حذر في كتابه من صحبة الفاسقين ، ويطلب منه أن لا يستخدم أحداً من اليهود في أمر من أموره ؛ لأنهم فسقة قد ضجعت الأرض من فسقهم فهم لذلك مشتتون فيها ، لا أحد يقربهم باستثناء باديس نفسه . ثم يوضح الإليري ما شاهده بأم عينه ، عندما كان مقيماً في غرناطة ، من عبث هؤلاء اليهود فيها وفي توابعها ، فيذكر أنهم قد تقاسموا فيها بينهم الأعمال المهمة في تلك الدولة فصرت تجدد في كل مكان منها واحداً منهم ، وأصبحوا هم الذين يتولون أمور الجباية ويأكلون الكثير منها ، ولا أحد ينكر عليهم ذلك ، بل إنهم

أفعال اليهود بالمسلمين ، ويحملة مسؤولية أفعالهم ، ويطلب منه ، في الوقت نفسه ، أن يراقب ربه في رعيته المسلمين ، وينصفهم ؛ فهم الذين ينبغي أن تكون لهم الغلبة^(١٧).

تأثير القصيدة :

يبدو أن هذه القصيدة لم تصل إلى باديس بن حبوس ؛ لأنه كان محتجياً عن الناس قد كبرت منه ، وهياً له وزيره جميع الأسباب التي تساعد على الانصراف عن شؤون الحكم ، وأصبح الوزير هو الذي يتولى جميع ذلك^(١٨). وإن كانت القصيدة قد وصلت إليه ، وهذا ما نستعده ، فإنها لم تعمل شيئاً في نفسه ؛ لأنه لم يثبت تاريخياً أن باديس قد عمل شيئاً **لكبح جماح** وزيره والمتسلطين من أبناء جنسه. بل إن الأمر بعكس ذلك فإن باديس كان يبذل كل ما في وسعه من أجل الحفاظ على وزيره ودفع الضرر عنه حتى آخر لحظة من حياته^(١٩). أما صنهاجة ، التي افتتح الشاعر قصيدته بمخاطبتها ، فإنها قد تأثرت بالقصيدة ؛ لأنها وجدت فيها تعبيراً صادقاً عما ينتلج في نفوس أبنائها تجاه تسلط الوزير وأبناء جنسه . وقد اشتهر الإليري بسبب هذه القصيدة شهرة كبيرة وعظم قدره ، فقد تحولت قصيدته إلى نشيد يردده المطالبون بالثورة على الوزير وأتباعه^(٢٠). وقد وجد هؤلاء الفرصة المناسبة للقيام بثورتهم عليه عندما جمع الوزير أعوانه والمتآمرين معه وأطلعهم على التفاصيل النهائية للخطة التي رسمها لتسليم غرناطة إلى ابن صمادح حاكم المرية ، فقد ذكر لهم أن ابن صمادح سيقدم عليهم ، وأنه سيوزع عليهم بعض الإقطاعات . وكان ابن النفرلة قد سقى في تلك الليلة المتآمرين معه شراباً ، وكان من بين من حضر عبد من عبيد باديس لم يكن في دخيلة نفسه موالياً

للوزير ، فعندما أثر فيه الشراب أخرج مكنون ما في نفسه ، فسأل الوزير قائلاً : " قد علمنا هذا ! فأخبرنا ... أهو مولانا حي أم ميت؟^(٢١) ، وقد نهر بعض حاشية الوزير ذلك العبد ، فغضب العبد من جراء ذلك وخرج من الاجتماع سكران يصيح في الناس : " يا معشر من سمع بالمظفر قد غدره اليهودي ! وهذا ابن صمادح داخل في البلدة "^(٢٢) . وما أن سمعت صنهاجة وعامة أهل البلد ذلك النداء حتى هبوا لقتل الوزير . وقد حاول ابن النفرلة تهدئتهم بإخراج باديس إليهم لكي يعلموا أنه حي فلم يثنهم ذلك عما عزموا عليه ، كما لم ينجح باديس نفسه في تهدئة الشاكرين " واتسع الخرق على الراقع . وهرب اليهودي بنفسه إلى داخل القصر ، وابعه العامة حتى ظفروا به وقتلوه . وأحالوا السيف على كل يهودي بالبلدة "^(٢٣) . وكان ذلك في شهر صفر من عام ٤٥٩ ، وقد صلبوا جسد الوزير على أحد أبواب غرناطة . وقد تفاوتت الروايات في تقدير عدد الذين قتلوا من اليهود في هذه الحادثة ما بين ثلاثة آلاف إلى أربعة آلاف أو أكثر^(٢٤) .

أما عن مدى تأثير قصيدة الإلبيري في إشعال هذه الثورة وما أدت إليه من نتائج ، فإن المصادر العربية المتقدمة ، مثل كتاب التبيان للأمير عبد الله بن بلقين (ت ٤٨٩) ، وكتاب الذخيرة لابن بسام (ت ٥٤٢) ، وكذلك الروايات اليهودية التي تحدثت عن مذبحه اليهود في غرناطة ، لم تشر إلى أبي إسحاق الإلبيري ، ولا إلى قصيدته ، ولم تورد لها ضمن الأسباب التي أدت إلى الثورة^(٢٥) . أما المؤرخون المتأخرون مثل : ابن سعيد المغربي^(٢٦) (ت ٦٨٥) ، ولسان الدين بن الخطيب^(٢٧) (ت ٧٧٦) ، وابن مرزوق^(٢٨) (ت ٧٨١) ، والمقري^(٢٩) (ت ١٠٤١) فقد أشاروا إلى أن هذه القصيدة كان لها تأثير مهم في

دفع أهل غرناطة إلى الثورة على ابن النغلة وأبناء جنسه ، وفيما نتج عن ذلك من أحداث . وقد ظفرت القصيدة بعناية عدد من مشاهير المستشرقين من بينهم المستشرق الهولندي دوزي الذي تحدث عنها في بحث له عن " أبي إسحاق الإليري ضد يهود غرناطة " ^(٣٠) ، والمستشرق الأسباني إميليو غومث في كتابه " مع شعراء الأندلس والمنتخب " ^(٣١) ، وتحدث عنها أخيراً المستشرق برنارد لويس في كتابه " الإسلام في التاريخ " ^(٣٢) تحت عنوان " قصيدة ضد اليهود " . كما تحدث عن القصيدة أيضاً عدد من الدارسين العرب الذين تناولوا أبا إسحاق الإليري بالدراسة ^(٣٣) . وقد اختلفت آراء الدارسين المحدثين في الدور الذي لعبته هذه القصيدة في أحداث غرناطة تبعاً لاختلاف ميوهم ، وتفسيراتهم . وتنوع مصادرهم . فالمستشرق إميليو غومث يطرح السؤال التالي : " هل كانت قصيدة أبي إسحاق السبب المباشر للثورة ؟ " ^(٣٤) ثم يجيب قائلاً : إن ذلك يمكن أن يفهم " من رواية ابن الخطيب ، ومن دراسات بعض الباحثين الأوروبيين " ^(٣٥) . أما هو نفسه فيرى أن القصيدة " لم تكن غير سبب واحد بين أسباب أخرى كثيرة تجمعت لتؤدي إلى الكارثة ، ولعلها ... كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، وهو ما يمكن أن نستخلصه من روايات عدد من المؤرخين الذين أوردوا الحوادث دون أن يشيروا إلى أبي إسحاق " ^(٣٦) . ثم يضيف غومث بقية أعلى قائلاً : " ولا نعرف إلا في القليل النادر أن آياتاً من الشعر لعبت دوراً سياسياً مباشراً في التاريخ السياسي لأمة من الأمم ، فكهربت الغزائم ، ودفعت بها في سرعة خاطفة إلى إشعال الحرائق ، وشعلت السيوف للقتل ، كالدور الذي لعبته هذه القصيدة " ^(٣٧) . إن ما ذكره غومث من أن القصيدة لم تكن سوى سبب واحد من بين أسباب كثيرة هو

عين الصواب ، وهو ما تزيده الوقائع التاريخية . ولكن أي هذه الأسباب كان أشد تأليراً من غيره ؟ لقد أشار غومث إلى أن القصيدة ربما كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، ثم أوما من طرف خفي إلى السبب الرئيس ولكنه لم يصرح به مع أنه ، فيما يبدو ، كان يعرف جميع تفاصيله ، لقد قال : " كان العرب والبربر في استياء بالغ من يوسف ابن نفرة ، وينسبون إليه أقسى التوايب رعباً وسوء أكان ذلك ظناً أم حقاً فإن تأليها كان واضحاً على أية حال " (٣٨) ما هذه التوايب الموصوفة بأنها أقسى التوايب رعباً ؟ الذي يبدو أن غومث يشير إلى اتفاق الوزير ابن النفرة مع ابن صمادح حاكم المرية على أن يسهل الوزير لابن صمادح السيطرة على غرناطة في مقابل أن يتخلى ابن صمادح للوزير ابن النفرة عن المرية لكي يقيم بها دولة لليهود (٣٩) ، وقد انكشف هذا المخطط فيما بعد وأدى إلى ما أدى إليه من أحداث كما سبق أن ذكرنا .

ويتفق برنارد لويس مع غومث في أن القصيدة لم تكن السبب المباشر للثورة ، وأن ما قيل عن ذلك يمكن استبعاده على أنه نوع من المبالغة المفرطة ، ولكنه يفرض باطمئنان أن هذه القصيدة ، بما تضمنته من صرامة وإغراء صريح بالكراهية والحسد والعنف ، يمكن أن تكون قد ساعدت بقوة على تهينة الطريق للثورة (٤٠) .

إن بعض الذين يرون أن القصيدة هي السبب المباشر للثورة ينطلقون ، فيما يبدو ، من قناعتهم بسلطة الشعر على الإنسان العربي ، وتأثير التخيل عليه بحيث يدفعه إلى فعل الشيء أو الامتناع عن فعله ، من غير روية وفكر ، نتيجة لما يحدثه الشعر من انفعال لديه ، كما يشير إلى ذلك النقاد (٤١) . وهذا أمر مستبعد بالنسبة لهذه القضية ؛ لأن المخاطبين بتلك القصيدة في المقام الأول هم زعماء

صنهاجة ، وهم من البربر الذين لم يعرف عنهم ، في ذلك الوقت بالذات ، أي اهتمام بالأدب مما اضطر معه بعض شعراء غرناطة ، في تلك الفترة ، إلى الرحيل عنها بحثاً عمن يقدر فهمهم ويجزل لهم العطايا^(٤٢) ، أو أن يتجهوا بمدحهم إلى الوزير ابن النفرلة كما فعل الشاعر المعروف بالمتنقل^(٤٣) . وهذه القصيدة لم تشتهر وتؤثر في سامعها نتيجة لعناصر فنية اشتملت عليها ، وإنما اشتهرت لكونها رصدت ، في قالب شعري سهل استرجاعه ، أموراً عانى منها بالفعل مسلمو غرناطة . أما البعض الآخر ممن يرى أن القصيدة كانت هي السبب المباشر للثورة ، وهم الباحثون الأوربيون الذين أشار إليهم غومث^(٤٤) ، فلعلهم قالوا بذلك صرفاً للنظر عن الأسباب الحقيقية للثورة على ابن النفرلة تعاطفاً منهم معه ومع أباء جنسه ، واتهاماً منهم لأهل غرناطة بالانفعال والعدوانية بعد استماعهم إلى قصيدة قالها شاعر أندلسي يرميه بعض أولئك الباحثين بالعصب .

ملحق

نص القصيدة (٤٠)

يلدور الزمان وأسد العرين
تقر بها أعين الشامتين
ولو شاء كان من المسلمين
وتأهوا وكانوا من الأرذلين
فحان افلاك وما يشعرون
لأرذل فرد من المشركين
ولكن منا يقوم المعين
من القادة الحرة المثقين
وردهم أسفل السافلين
عليهم صفار وذل وهون
ملوثة لذهب الدفين
ولم يستحلوا على الصالحين
ولا واكبوهم مع الأقربين
تصيب بظك نكس اليقين
وفي الأرض تضرب منها القرون
وهم يعضوك إلى العالين
إذا كنت تبني وهم يهدمون
وقارنته وهو ينس القريين
يحذر من صحة الفاسقين
وخرهم إلى لعنة اللاعنين
وكادت تميد بنا أجمعين
تجدهم كلاباً بها خاسين
وهم في البلاد من المبعدين
سليل الملوكة من الماجدين
كما أنت من جملة السابقين
فكنت أراهم بها عابئين

ألا قل لمنهاج أجمعين
لقد زل سيدكم زلة
تغير كاتبه كافرأ
هضر اليهود به واتخروا
ونالوا مناهم وجازوا المدى
فكم مسلم فاضل قانت
وما كان ذلك من سمهم
فهلا اتخدى فيهم بالآلى
والزفم حيث يستأهلون
وطافوا لدينا بأخراجهم
وقموا المزابل عن خرقبة
ولم يستحلوا بأعلامنا
ولا جالسوهم وهم هجبة
أباديس أنت امرؤ حاذق
فكيف احتضت عنك أعيانهم
وكيف تحسب فراخ الزنا
وكيف ينم لك المرتقى
وكيف استمت إلى فاسق
وقد أنزل الله في وحيه
فلا تتخذ منهم خادماً
فقد ضجت الأرض من فسقهم
تأمل بعينك أقطارها
وكيف انفردت بتقريهم
على أنك الملك المرتضى
وأن لك السبق بين السورى
وإنى احتللت بغرناطة

وقد قسموها وأعمالها
 وهم يقبضون جباياتها
 وهم يلبسون رفيع الكسا
 وهم أمناكم على سرركم
 ويأكل غيرهم درهماً
 وقد ناهضوكم إلى ربكم
 وقد لابسوكم بأسعارهم
 وهم يذبحون بأسواقها
 ورغبتهم فردتهم داره
 وصارت حوائجنا عنده
 ويضحك منا ومن ديننا
 ولو قلت في ماله إنه
 فبادر إلى ذبحه قربة
 ولا ترفع الضغط عن رطبه
 وفرق عراهم وخيذ مسلهم
 ولا تحسبن قتلهم غيرة
 وقد نكثوا عهدنا عندهم
 وكيف تكون لهم ذمة
 ونحن الأذلة من بينهم
 فلا ترض فينا باللعالم
 وداللب إنك في حزبه

فمنهم بكل مكان لعين
 وهم يعضمون وهم يقضمون
 وأنتم لأوضاعها لابسون
 وكيف يكون خزون أمين ؟
 فيقصي ، ويدنون إذ يأكلون
 فما تمنعون ولا تنكرون
 فما تسمعون ولا تبصرون
 وأنتم لإطرافهم آكلون
 وأجرى إليها غير العيون
 ونحن على بابهم قائمون
 فإننا إلى ربنا راجعون
 كمالك كنت من الصادقين
 وضح به فهو كبش محمين
فقد كنزوا كل علق ثمين
 فبانت أحرق بما يجمعون
 بل العمد في تركهم يعمون
 فكيف تلام على الناكثين
 ونحن حول وهم ظاهرون
 كأننا أسانا وهم محسنون
 فانت رهين بما يفعلون
 فحزب الإله هم الغالبون

الهوامش

* دراسة ساهم بها كاتبها في أعمال (المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية) الذي عقد في

كلية الآداب بجامعة القاهرة في الفترة من ٣ - ٦ مارس ١٩٩٨

١ - انظر في ترجمة أبي إسحاق الإليوي وأخباره :

ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق د. شوقي طيف (القاهرة ، دار المعارف
الطبعة الثانية ، بلا تاريخ) ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ شوقي طيف ، عصر الدول
والإمارات : الأندلس ، (القاهرة ، دار المعارف ، بلا تاريخ) ص ٢٢٥ - ٢٢٧ ، ٣٥٣ -
٣٥٦ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي (بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ،
١٩٨٤) ج ٤ ، ص ٥٧٢ . ديوان أبي إسحاق الإليوي ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية.
(بيروت ودمشق ، دار الفكر المعاصر ، ودار الفكر ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ / ١٩٩١) مقدمة
الحقق ص ٧ - ١٨ إمبلو غرسة غوث ، مع شعراء الأندلس والمصري ، تعريب الدكتور
الطاهر أحمد مكي (القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨) ص ٨٩ - ١٢٧ .

٢ - عبد الله بن بقلين ، مذكرات الأمير عبد الله المسماة بكتاب " البيان " تحقيق ، لمي بروفيسال ،
(القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥) ص ٥٠ - ٥٥ ، لسان الدين ابن الخطيب ، الإحاطة في
أخبار غرناطة ، تحقيق ، محمد عبد الله هـ د ، (دمشق ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ،
١٣٩٣هـ / ١٩٧٣) ج ١ ، ص ٤٣٩ - ٤٤٠ لسان الدين ابن الخطيب ، تاريخ أسبالية
الإسلامية أو كتاب أعمال الإعلام ، تحقيق وتعليق ! لمي بروفيسال (بيروت ، دار المكتشف ،
الطبعة الثانية ، ١٩٥٦) ، ص ٢٣٠ . ابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب ، تحقيق ح س
كولان ، وإ. لمي بروفيسال ، (بيروت ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠)
ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٦ . شوقي طيف ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ -
٢٢٧

٣ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣١ - ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٨ الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٧ -
٤٣٩ . مع شعراء الأندلس والمصري ، ص ٨٩ - ٩٠ .

٤ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٩ - ٤٢ . أعمال الأصنام ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ ، البيان
المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٤ ، ٤٤٠ ، عصر الدول
والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ . تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ . محمد عبد الله
عنان ، دول الطوائف ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٩ / ١٩٦٩)
ص ١٣٤ .

٥ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٦ - ٤٨ . دول الطوائف ، ص ١٣٤ - ١٣٥

٦ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ . وانظر أيضاً . مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٠

٥٣ - أبو الحسن علي بن إسماعيل الشنقيطي ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (ليبيا) تونس ، دار العربية للكتاب ، ١٩٧٨/١٣٩٨ ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٧ - ٧٦٩ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ دول الطوائف ، ص ١٣٥ ، ١٣٧

٧ - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨

٨ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٢ - ٥٣ .

٩ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٨ الذخيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٦ . المغرب في حلي المغرب ، ج ٢ ، ص ١٤٤ ويلاحظ أن ابن سعيد المغربي قد نسب هذه الصفات إلى إسماعيل بن النقرة بينما هي عند المحققين صفات لابنه يوسف

١٠ - المغرب في حلي المغرب ، ص ٢ ، ص ١١٤ .

١١ - أبو محمد علي بن أحمد بن حرم ، الرد على ابن النقرة اليهودي ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، القاهرة ، مكتبة دار عبودة ، ١٩٣٨هـ / ١٩٦٠م ص ٤٦ مع شعراء الأندلس والمجبي ، ص ١١٣ .

١٢ - عصر الدول والإمارات الأندلس ، ص ٣٥٣ ديوان أبي إسحاق الإليوي الأندلسي ، (دار الفكر المعاصر) ، مقدمة المحقق ، ص ٩ ، ١١ . وانظر أيضا : ديوان أبي إسحاق الإليوي الأندلسي ، تحقيق محمد رسول لديه دمشق ، دار قتيبة ، الطبعة الثانية ، ١٤٥١هـ / ١٩٨١م ص ١٠٢ . مع شعراء الأندلس والمجبي ، ص ٩٤ - ٩٥

١٣ - ديوان أبي إسحاق الإليوي (دار قتيبة) ، ص ١٠٢ ، ديوان أبي إسحاق الإليوي (دار الفكر المعاصر) ص ٩ عصر الدولة وإمارات . الأندلس ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ . مع شعراء الأندلس والمجبي ، ص ٩٥ .

١٤ - المغرب في حلي المغرب ، ج ٢ ، ص ١٢٢ .

١٥ - المصدر نفسه ص ١٢٢ - ١٣٣ ديوان أبي إسحاق الإليوي (دار قتيبة) ص ٩٢

١٦ - ديوان أبي إسحاق الإليوي (دار قتيبة) ص ٨٩ - ٩٢ أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ - ٢٣٣ . المغرب في حلي المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ . الإحاطة ، ج ٤ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمجبي ، ص ٩٧ - ٩٨ . عصر الدول والإمارات الأندلس ، ص ٣٥٤ دول الطوائف ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

١٧ - ديوان أبي إسحاق الإليوي (دار قتيبة) ص ٨٩ - ٩٢ أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ - ٢٣٣ . وانظر : مع شعراء الأندلس والمجبي ، ص ١٠٦ .

١٨ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ دول الطوائف ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ - ١٣٥ .

١٩ - مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٢ ، ٥١ ، ٥٥ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . دول الطوائف ، ص ١٣٧ .

- ٣٧ - المرجع نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٣٨ - المرجع نفسه ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- ٣٩ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .
- ٤٠ - Islam in History, p. 163 .
- ٤١ - انظر مثلاً : حارم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الطيب ابن الحوجة (بيروت ، دار الغرب الإسلامي) ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ ، ص ٧١ ، ٨٥ .
- ٤٢ - مع شعراء الأندلس والمسيحي ، ص ٩١ - ٩٢ .
- ٤٣ - الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٥٤ ، ٧٦١ - ٧٦٥ . مع شعراء الأندلس والمسيحي ، ص ٩١ .
- ٤٤ - مع شعراء الأندلس والمسيحي ، ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١١٣ - ١١٤ والنظر أيضاً : Islam In History, pp 159, 320, 322 - 323 .
- ٤٥ - انظر القصيدة في ديوان أبي إسحاق الإبري (دار فنية) ص ٨٩ - ٩٢ . أعمال الأعلام ص ٢٣١ - ٢٣٣ مع شعراء الأندلس والمسيحي . ص ١٢٥ - ١٢٧



**رؤى العرب القدماء
حول النص**

ARCHIVE

معجب العدوانى

عرف العرب القدماء ظاهرة تداخل الكلام وتشعبه ، التي تفتح الطريق أمام احتذاء بعض الشعراء مسار الآخرين ، وقد تجلّت عناية قدماء النقاد العرب بتلك الظاهرة النصيّة المتشعبة عبر آراء نظرية كثيرة ومتعددة . لكن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توصلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبسر بعضها ، كما ترمي إلى محاولة التوصل إلى النص الأساس الذي ابثق منه بيان النص الجديد . ولذا فإن هذا العرض الموجز لتلك الجهود العربية القديمة التي اهتمت بتداخلات النصوص في الثقافة العربية ؛ لا يعد قائماً مقام (التناصيّة : Intertextuality) في النقد الغربي ، كما لا يفي بتشكيل نظرية حديثة في هذا الإطار .

ولا يهدف تناولنا هذا إلى الوصل بين متاعدين يشكلان سياقين ثقافيين ، لكنه يرمي أولاً إلى التصرف على بعض تلك الإشارات النقدية المتميزة التي حفل بها تراثنا العربي بوصفها منطلقاً مهماً يتم الاستئناس به أولاً ، كما يمكن تفعيله وتنميته والتقدم به إلى فضاءات أوسع .

لهذا كان لا بد لمن يدرس المفهوم أن يجد نفسه متصلاً بالسياق الثقافي العربي ولا سيما أن هذا السياق يحمل أفكاراً نصية مهمة ، يمكن أن تتسم بمنهجية متمرسة في الكشف عن النص .

لقد سعى العرب الأوائل إلى وضع قواعد نصية يتمكن النص من اقتفائها والاهتداء بهديها ، وذلك عن طريق الاهتمام بتشكيل النماذج^(١) في الشعر أو النثر . ولعل السعي الخيث وراء نص بدني يمكن وصفه بالنص (الجني) والإغراق في تحديده ؛ كان له دوره في عدم الدقة في ضبط تلك العلاقات القائمة بين النصوص .

ولذا كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص والكشف عنه عبر طريقتي الحفظ أو السماع ، فهذا " ابن الأثير " يسعد بتبنيه جمهور المتلقين حول شعر " ابن الخياط " معتمداً على حفظه لشعر المتنبي (وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة ، ودخلت مدينة دمشق ؛ فوجدت جماعة من أديبائها يلهجون بيت من شعر ابن الخياط في قصيدة له أولها :

خذنا من صها نجد أماناً ، ونزعمون أنه من المعاني الغريبة ، وهو :

أهـار إذا آنت في الحـي أبـه حـداراً عليه أن تكون حبه

فقلت لهم : هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيب المتنبي في قوله :

لو قلت للذئب المشوق فـدجـه مما به لأغرته بفـدكـ

وقول أبي الطيب أدق معنى ، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً ، ثم إنني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي^(٢) .

ولذلك سنوجز هنا تلك الآراء النقدية التي تناولت موضوع النص علاقات وإنتاجاً ، في ثلاث دوائر نصية متداخلة ، تشكل في

مجموعها كلاً واحداً ، إلا أن إغراء تصنيفها قد أملاها على النحو التالي :

* دائرة الشكل .

* دائرة المضمون .

* دائرة الثقافة .

ومع تداخل هذه الدوائر فيما بينها ، إلا أن هذا التقسيم يرمي إلى محاولة مبدئية إلى ضبط تلك الدراسات في إطار مستويات أسست بشكل أقرب إلى البناء الهرمي .

* دائرة الشكل

يتجلى هذا المستوى في الأدب العربي في أدق صوره عبر بنية الإيقاع من خلال تقنين " الخليل بن أحمد المراهيدي " لخمس عشرة بحراً شعرياً ، إلى جانب ما استدركه تلميذه الأخفش وأضافه إلى العروض الخليلية . وهذا التقنين جعل الشعر العربي يدور في إطار تلك الأوزان الشعرية ، لكن العرب لم يركزوا على ذلك التبع للأوزان الشعرية إلا في حالة التزام النص (ب) بقافية ووزن النص السابق (أ) ، وقد أطلق على هذا (المعارضة الصريحة)^(٣) ، وهي تمثل أعلى درجات التعالق بين نصين ، ويكمن تعريفها بأنها اتباع نص لنص آخر في موضوعه وقوابله الشكلية ، ليصبح التعريف الأدق للمعارضة (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة القديمة في وزنها وقافيتها)^(٤) .

وقد أقره " أبو هلال العسكري " وأجازته ، وعد تلك

القبالب أئموذجاً يهتدى به ، وذلك بقوله : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ، والصب على قبالب من سبقهم)^(٥).

لكن " ابن خلدون " رمى إلى بلورة مفهوم القبالب أو المنوال الذي يبنى عليه الشعر أو ينسج عليه الكلام ، عبر التأسيس له ونفي ما عداه ، فقال : (فإن خرج عن القبالب في بنائه ، أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً)^(٦).

وقد تكون جنينة الإيقاع داخل النص نفسه ، أي تناصية داخلية جزئية ، بأن يعود القبالب الجزئي إلى الظهور في النص بتكراره ، كما في الرصيع الذي يحكمه إيقاع الجملة الأولى من النثر ، أو الشطر الأول من الشعر ، وهو الذي عرفه " ابن الأثير " (وذلك أن يكون في أحد حانبي العقد من اللآلي مثل ما في الجبابب الآخر ، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)^(٧) ، ومنه قول الشاعر :

فمكارم أوليها مبرعا وجرائم أليها مبرعا

كما استشهد في النثر بقول الحريري في مقاماته (فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسجاع بزواجر وعظه)^(٨).

وعلى ذلك يكون الإحصاء أيضاً مظهراً شكلياً جزئياً يبنى عليه النص ، فهو (أن يبنى الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدها في نفسه ، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته)^(٩).

وهو يأتي في النثر كما ورد في القرآن الكريم (وما كان

الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما كانوا فيه يختلفون^(١٠).

والتوشيح أن يضيف الشاعر إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح (وكذلك يجري الأمر في الفقرتين من الكلام المنشور ؛ فإن كل فقرة منها تصاغ من سجعيتين^(١١)) ، ويمثل " ابن الأثير " لذلك بقول الشاعر :

اسلم ودمت على الحوادث مارسا ركباً ثبور ، أو هضاب حراء
وسل المراد لمكباً منه على رغم النهور ، وفز بطول بقاء^(١٢)

ويتجلى هنا ذلك التدرج في التعامل الجزئي المعرق داخل النص عند نقادنا القدماء ، معتمدين على مظاهر البنية الإيقاعية ، حيث البدء بالإرصاد والوصع وغيرها من عناصر البديع ، أما المعارضة فتغلب عليه الشمولية وهي أكثر وضوحاً في تداخلات البنية الإيقاعية .

* دائرة المضمون

يشكل هذا المستوى دائرة نصية السع نطاقها في دراسات الأقدمين ، وانجست عنها شطاباً لأحكام نقدية هامة تعددت بتعدد الموضوعات التي تناولها نقاد الأدب ، وإن اتفقت الأحكام النقدية على أن النص مسبوك من عدة نصوص .

إلا أن عدم استثمار هذه النظرة نقدياً في تحليل النص قد أوجد تأخراً في استثمار مفاهيم تناسية ، فقد اهتمت بالتركيز على اللوات ، ولذا فإننا سوف نركز جهدنا في حصر تلك الأحكام التي عاجلت ضمن هذه الدائرة بعض المفاهيم النقدية .

ففي خضم تلك الدراسات النقدية التي اهتمت بالسراقات الشعرية ؛ أنتج العديد من المفاهيم النقدية التي حاولت التفريق بين السرقة والاحتذاء ، مع أن بعض تلك الدراسات قد جمع المفهومين في إطار واحد ، ومن تلك المفاهيم ما أطلق عليه هؤلاء النقاد (تداول المعاني المشتركة) .

ومما يفصح عن إجماعهم على أن هناك موضوعات شائعة وأفكاراً مشتركة بين المبدعين ، وهي مجال للأخذ والتداول بينهم ، ما أشار إليهم " الجاحظ " بقوله : (والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني)^(١٣) .

كما أثبت هذه المقولة " أبو هلال العسكري " حين قال : (ليس لأحد من أصناف القائلين عنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم)^(١٤) ، ويؤكد " العسكري " مقولته تلك باستشهاده بما قال الإمام " علي بن أبي طالب " (لولا أن الكلام يعاد لتفد) .

ولعل ذلك ما دفع " الآمدي " إلى أن يستثمر مقولة المعاني الشائعة والجارية مجرى الأمثال وذلك بتطبيقها في آرائه النقدية حين أراد الرد على " أبي الضياء بشر بن تميم " الذي اتهم البحري بسرقة قول أبي تمام :

جرى الجود مجرى النور منه ظلم يكره بعسر سمح أو طعان بحالم

وذلك في البيت الذي قال فيه البحري :

وبيت يلم بالكارم والعلو حتى يكون المجد جل ماله

هذا فحين يعلل الآمدي ذلك فإنه يستند إلى مقولة شيوخ المعاني واشراكها وذهابها ملهـب الأمثال ، يقول : (وهذا الكلام

موجود في عادات الناس ومعروف في كلامهم ، وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام ، فلان لا يحلم إلا بفلاتة من شدة وجده بها ، وهذا الزنجي ما حلمه ، إلا بالتمر ، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله : سرق ، وإنما يقال له : اتفاق ، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه ، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لأنه أخذه أخذ سرقة^(١٥).

ومثل ذلك دعوة أولئك النقاد إلى إضفاء مستويات في تقسيم المعاني المأخوذة حتى تتم عملية ضبط السرقات ، فإشمال هو النص الأقدم (الأول) ، وينعكس مدى نحاح الشاعر في المزاجية بين التقليد والتجديد ، فقد أطلق " العسكري " على أحد أبوابه " حسن الأخذ وقبحه " حيث يقسم المعاني إلى قسمين (ضرب يتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الصرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة ، وينبه له عند الأمور النازلة الطارئة ، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط)^(١٦).

ومع اختلاف ظروف الاتجاهات النقدية وملابساتها المختلفة والمتغيرة ، إلا أننا يعودتنا إلى تعريف " عبدالقاهر الجرجاني " للإحتذاء نحوه يقول (أن يتدبى الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجىء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أدعيه نعلأ على منال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : (قد احتذى على مثاله)^(١٧) ، لكن ذلك العمل قد يصل إلى مرتبة رذيلة ومسخيفة إذا

(عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظاً في معناه كمثلاً
أن يقول في قوله :

دع المكارم لا ترحل ليبتها واتخذ فرائك أنت الطاعم الكاسي
ذر المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فرائك أنت الأكل اللابس

لم يجعلوا ذلك " احتذاءً " ولم يؤولوا صاحبه لأن يسموه
" محتدياً " ، ولكن يسمون هذا الصنيع " سلخاً " ويرذلونه ويستخفون
المعاطي له) ^(١٨).

وقد قسم " ضياء الدين بن الأثير " السلخ إلى اثني عشر
ضرباً : (وأما السلخ فإنه ينقسم إلى اثني عشر ضرباً ، وهذا تقسيم
أوجبه القسمة ، وإذا تأملته علمت أنه لم يبق شيء خارج عنه) ^(١٩).

وفي غمار تلك الآراء النقدية المتعددة لابد لنا من الاستئناس
برأي قريب من ذلك لـ " القاضي علي الجرجاني " حين يعرض
للمعاني التي يختلف تناوها من مبدع لآخر ؛ فيقول : (وقد يتفاضل
متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصيغة الشعر فتشرك
الجماعة بالشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو
ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون
غيره فيريك المشترك المبتدل في صورة المبدع المخوع) ^(٢٠).

ومع ذلك تجد تلك الأصوات التي سبقت لم تحاول أن تقلل
من أهمية دور المبدع كمنتج للمعاني الجديدة عبر المعاني القديمة التي
استهلكها الأوائل ، فالشاعر الحاذق هو من يجيد الانزياح عن طريق
مستهلكة (إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنعه ، وعن
وزنه ونظمه ، وعن رويته وقافيته) ^(٢١).

إن اختلاف طرق التداول للمعاني المشتركة التي يعرفها الجميع جعل قدماء النقاد العرب يحرصون على تلك التقسيمات العديدة والضرورية لتحديد المنتج النصي ونوعه ، الذي يختلف من مبدع لآخر ، فالمبدع قادر على سبك تلك المعاني بطريقة مبتكرة وتقديمها للمتلقي .

وفي قاعدة نقدية قد توصل ما سبقت الإشارة إليه ، وتشى بدور فعال لمنتج النص ، يقول " ابن طباطبا العلوي " : (فإذا أبرز الصائغ ما صاغه التبس الأمر في المصوغ ، وفي المصوغ على رائيهما ، فكذلك المعاني وأخذها ، واستعمالها في الأشعار وعلى اختلاف فنون القول فيها) ^(٢٢).

وفي تقسيم " حازم القرطاجني " للمعاني دليل على تلك الدقة في التعامل مع الأحكام النقدية فمنها معان كثيرة شائعة ، ومعان أقرب إلى القليل ، ومعان نادرة وعديدة النضير وهو يرى الأول (لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه ، ومن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى ، فقد قاسم الأول الفضل) ^(٢٣).

ولهذا فقد حرص هؤلاء النقاد القدماء أن يوجدوا مفهوماً نقدياً آخر يحل إشكال المعاني المشتركة ؛ وهو ما اصطلاحوا عليه بـ (توارد الخواطر) محاولين بذلك أن يخرجوا من أزمة السرقات التي أثرت حول بعض الشعراء عبر استثمار دقيق لهذا المفهوم . يقول " أبو هلال العسكري " عن ذلك التوارد (وإذا كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشأنهم تكون متضاربة) ^(٢٤).

ولعل العسكري هنا يحيل ذلك التوارد إلى أثر البيئة والمجتمع في تكوين الثقافة ، ودورها في تشكيل الإبداع الجماعي .

وربما سمح ذلك للجرجاني أن يؤسس لذلك المفهوم عند من
وليه من النقاد بإشارته إلى ذلك (وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر
ويستمد منه قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً
كالتوارد)^(٢٥) ، لذلك لم تخل آراء النقاد المتأخرين بعدهم من الإشارة
إلى ذلك وتلمسه ؛ (وصح عندي توارد الخواطر ، وتشاركها في
المعاني)^(٢٦) . ولهذا كله ينبغي ألا يلام متأخر في ذلك (فربما وقع هذا
من غير ابتداء ، فيظن صاحبه أنه أخرجه)^(٢٧) .

وقد كانت إشارة " ابن الأثير " إلى التوارد في الخواطر في
مطلع حديثه عن السرقات الشعرية تساوي بين المدعين المتقدمين
والتأخرين ، وتسهم في إلغاء مفهوم (مثالية النص) حين يقول (إن
باب الابتداء للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ، ومن الذي يحجر على
الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له ؟ إلا أن المعاني ما يتساوى الشعراء
فيه ، ولا يطلق عليه اسم الابتداء لأول قبل آخر ، لأن الخواطر تأتي
من غير حاجة إلى اتباع الآخر الأول)^(٢٨) .

وعلى ذلك فلا ريب أن نجد لدى أغلب هؤلاء تراجعاً - يبدو
غير دائم - عن الحكم بالسرقة بعد فحصهم لتلك التداخلات المعقدة
التي تسهم في إنتاج النص وبلورته ، وإن طالب بعض هؤلاء النقاد
بعدم التسرع في إصدار الأحكام بالسرقة : (وعزمت على ألا أحكم
على المتأخر بالسرقة حكماً حتماً)^(٢٩) .

واجترح بعضهم حلاً نقدياً أمثل يتبنى الوسطية بأن يقول :
(قال فلان : كذا ، وقد سبقه إليه فلان ، فقال : كذا)^(٣٠) .

أما الآمدي فقد استثنى السرقات من المساوئ ، يقول :
(وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين

الشاعرين ؛ لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء ، وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر^(٣١) ، ولا عجب أن يعد هذا المبحث عندهم مؤطراً يطار الثقافة ، حين يقول " ابن رشيح " في ذلك : (وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه)^(٣٢).

* دائرة الثقافة

يمكن أن تقسم هذه الدائرة إلى ثلاثة مستويات نصية هي :

١) التأويل النصي .

٢) البنيات النصية الجزئية .

٣) إنتاج النص .

في المستوى الأول (التأويل النصي) يهتم النقد العربي بجذور اللفظ الضاربة في القدم ؛ حيث يتجاوز التعامل مع الشكل كمستوى سطحي إلى مستوى البنية العميقة للفظلة وارتكازها على حقل دلالي تتجاوز به العديد من الدلالات التي قد تصل إلى التضاد .

وقد تم تعليق هذا المستوى بالدائرة الثقافية كونه يضرب بجذوره في أبعادها ، ولهذا يأتي الشكل محملاً بالكثير من الدلالات ، ويأخذ أوضاعاً متعددة بحسب العلم أو الحقل الذي ورد فيه . ولقد وجد مفسرو القرآن الكريم الحاجة ماسة إلى الانتقال من التفسير المعجمي إلى التأويل النصي الذي يعتمد على اتصالات الشكل في كل مستوياته ابتداء من الأصوات وانتهاء بالتركيب . إلى جانب تداول

النصوص الموازية التي تصل النص القرآني بغيره حيث تعدد وتدعم وجهات النظر في التفسير على اختلاف مذاهبه . ومن أمثلة تلك العناية بالتأويل النصي كتاب " ابن قتيبة " الذي بعنوان (تأويل مشكل القرآن)؛ حيث يسعى فيه إلى تجاوز درجة التفسير إلى درجة التأويل ، دفعه إلى ذلك رغبته في الدفاع عن القرآن^(٣٣).

أما (البنيات النصية الجزئية المضمّنة) فقد درسها علماء البيان داخل النصوص ، وحددوا لذلك مصطلحات توحى بالتداخل النصي ورغبوا في ذلك ، ودعوا إليه (وقد تسمى استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك ، أو إدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً وهذا حسن)^(٣٤).

ويزيد " ابن رشيق " **على وصف** التضمين فيخصص له باباً ويعرفه بقوله : (وهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل)^(٣٥).

ويتدرج " ابن الأثير " من النظري إلى التطبيقي حيث يورد تطبيقاً مبسطاً لأحد نصوصه المتداخلة مع نصوص أخرى ، وهي ممارسة طالما اهتم بها " ابن الأثير " كما أشرنا آنفاً ، فيقول : (ومن ذلك ما ذكرته في ذم بعض البلاد الوحشة ، فقلت : ومن صفاتها أنها مدرة مستوبلة الطينة ، مجموعاً لها بين حر مكة ولأواء المدينة ، إلا أنها لم يأمن حرمها في الحطفة ، ولا نقلت حماها إلى الجحفة)^(٣٦)، ثم يعود " ابن الأثير " إلى قراءة نصه نقدياً عبر اعتماد على تلك البنيات النصية الجزئية ، وفي تلك القراءة محاولة من الناقد في ربط نصه بتلك الأصول حيث تستمد منها شرعية الوجود والبناء . فيرى هذه الكلمات القصار تضم آية من القرآن ، وخبرين من الأخبار النبوية .

فآية من سورة " العنكبوت " ، وهي قوله تعالى (أولم يسروا أنا جعلنا حرماً آمناً ويتخطف الناس من حولهم) وهذا موضع يختص بالأخبار لا بالآيات ، غير أن الآية جاءت ضمناً وتبعاً ، وأما ما تضمنه من الحديث فالأول منهما قوله صلى الله عليه وسلم (من صبر على حر مكة ولأواء المدينة ضمنت له على الله الجنة) وأما الثاني فقوله صلى الله عليه وسلم في دعائه للمدينة : اللهم حبها إلينا كما حبيت إلينا مكة وانقل حماها إلى الجحفة^(٣٧).

ومما عني به العرب مفهوم (نظم المنشور ونثر المنظوم) حيث يبدو الوعي بأهمية البعث الجديد لآثار النص وارداً في ثنايا الفكر النقدي العربي ، فنجد " ابن طباطبا العلوي " بصور تلك التحولات للبنية النصية بقوله (وإن وجد المعنى اللطيف في المنشور من الكلام وفي الخطب والرسائل والأمثال ، فتناوله فجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصالح الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما)^(٣٨).

أما المستوى الثالث والأهم في دائرة الثقافة فيتصل بـ (النص) وهو ما أطلق عليه (ثقافة المبدع) ، حيث لم يغفل القدماء تكوين المبدع الثقافي والفلسفي ، والذي يؤسس رؤية شعرية له ، ولعل احتفاءهم بهذا المفهوم يسهم في إلغاء مفهوم (شياطين الشعر) ويقوضه^(٣٩). وهي تلك الرؤية التي تردد في المخيال الشعبي للعرب القدماء . ويتم تقويض هذا المفهوم عبر إسناد القدرة على الإبداع إلى ثقافة يمتلكها المبدع لا شيطان شعر يعريه .

وترتكز تلك الثقافة المنتجة للنص على الحفظ والرواية كمصدرين يعتد بهما لدى المبدع ، وتفتح له سبيل إنتاجية النص .

يرى " الأمدي " أن كثرة الحفوظ لدى الشاعر ، وروايته الشعر القديم ترك آثاراً نصية لدى الشاعر . واتخذ من شعر أبي تمام نموذجاً : (كان أبو تمام مشهوراً بالشعر مشغولاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه اشتغل به وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها)^(٤٠).

وقد حرص هؤلاء أن يتأمل الشاعر طرق من سبقوه ، وذلك حتى تطبع في ذهنه ، ويتأثر بها ، ولهذا يضع بعضهم إرشادات وخطوات يأمل أن يقتدي بها الشاعر ، وهو بذلك يجدد أثر الثقافة في إنتاج الشعر واستمائه إليها ، فيوصي " ابن طهطايا العلوي " كل شاعر (أن يديم النظر في الأشعار - التي قد احتزأها - لتلصق معانيها ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج مما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارئة من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة)^(٤٦) .

ولعل هذا النص يوحى بتلك الجذور القوية التي تتشعب داخل النص الأدبي شعراً أو نثراً ، وهذا ما عاده " ابن طباطبا " إلى تقريره في النثر حيث يورد ما حكاه " خالد بن عبدالله القسري " حين قال : (حفظني أبي ألف خطبة ، ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد شيئاً من الكلام إلا سهل علي) ^(٤٢).

أما " ابن رشيقي " فقد دعا إلى أن يوسع الشاعر ثقافته ، ووضح أهمية رواية الشعر في الإنتاج الشعري ، فخصص باباً في كتابه (العمدة) أطلق عليه .. (باب في أدب الشاعر) ؛ وكان من الآراء النقدية التي أكد فيها على أهمية الحفظ والرواية في أدب الشاعر : (وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخير ، ومعرفة أنساب وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريد من ذكر الآثار ، وضرب الأمثال ، وليلقى بنفسه بعد أنفاسهم ، ويقوي طبعه بقوة أطباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ، ومعرفة الأخبار والتلمذة لمن فوقه من الشعراء فقال هو الرواية يريد أنه إذا روى استفحل^(٤٣) ، فالرواية عامل تستند إليه صنعة الشعر ، وأداة من أدواته التي يجب أن يستحضرها الشاعر قبل أن يستعد للنظم ، ولذا كان من شروط " ابن طباطبا " التي ينبغي توافرها في المبدع (التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب)^(٤٤).

ويبالغ بعض النقاد في تفريع الأمر وتقسيمه ، فيشير إلى انقسام الطرق في تعلم الكتابة إلى ثلاث شعب ويقرر جدوى كل شعبة منها ؛ (الأولى : أن يتصفح الكاتب كتابة المتقدمين ، ويطلع على أوضاعهم ، في استعمال الألفاظ والمعاني ، ثم يحذو حذوهم ، وهذه أدنى الطبقات عندي .. الثانية : أن يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحول الشعراء ... ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة أعني القرآن ، والأخبار النبوية ، والأشعار)^(٤٥).

وتترك تلك الشعب السابقة آثاراً نصية في نص منتج مولود حديثاً ، ولهذا نجد الإصرار على أهمية الحفظ كوسيلة متواترة في

- ٢) جهاد الدين بن الأثير : لفل السافر في أدب الكتب والشعر ، تحقيق محمد محي الدين عبدالمعبد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٠م ، ج ٢ ، ص ٣٤٦ - ٣٤٧ .
- ٣) عبدالرحمن سمائل : المفاخرات الشعرية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٠ .
- ٤) المرجع السابق ، ص ١٩ .
- ٥) أبو هلال العسكري : الصناعات ، تحقيق علي محمد الجياوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .
- ٦) عبدالرحمن بن مخلدون : القدمة ، دار القلم ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٤م ، ص ٥٧٢ .
- ٧) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٨ .
- ٨) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٩ .
- ٩) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٢٩ .
- ١٠) سورة يونس ، الآية ١٩ .
- ١١) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٤٠ .
- ١٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٤١ .
- ١٣) أبو عثمان الجاسط : الخوان ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الفيل ، بيروت ، ج ٣ ، د ٣ ، ص ١٣١ .
- ١٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
- ١٥) أبو القاسم الأعمدي : الثائرة بين الطائفتين ، تحقيق محمد محي الدين عبدالمعبد ، المكتبة العلمية ، بيروت ، د ٣ ، ص ٣١٤ .
- ١٦) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
- ١٧) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخديجي ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٤٦٨ - ٤٦٩ .
- ١٨) المرجع السابق : ص ٤٧١ .
- ١٩) ابن الأثير : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٥٣ .
- ٢٠) علي الجرجاني : الوساطة بين النبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي الجياوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د ٣ ، ص ١٨٦ .
- ٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .
- ٢٢) أبو الحسن بن طباطبا الطوسي : عيار الشعر ، تحقيق عبدالعزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٧ .
- ٢٣) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ١٩٣ .
- ٢٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
- ٢٥) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣١٤ .
- ٢٦) الحسن بن رشيق : قرائنة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق صيف موسى ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص ٨٢ .
- ٢٧) المرجع السابق : ص ٨١ .

- (٢٨) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٤٣ .
- (٢٩) أبو حلال العسكري . المرجع السابق ، ص ١٩٧ .
- (٣٠) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
- (٣١) الأندلسي . المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .
- (٣٢) الحسب بن رشيد : المصنف في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقوان ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٨ م ، جـ ٢ ، ص ١٠٣٧ .
- (٣٣) للإستزادة ، انظر : ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صابر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١ م ، ص ٢٣ .
- (٣٤) أبو حلال العسكري : المرجع السابق ، ص ٣٩ .
- (٣٥) ابن رشيد : المصنف ، جـ ١ ، ص ٧٠٣ .
- (٣٦) ابن الأثير . المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٤٢ .
- (٣٧) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ١٤٣ .
- (٣٨) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .
- (٣٩) شياطين الشعر مفهوم نقدي عربي قديم ، أنور قسباي مصدرة في دراسة الإبداع ، الطر عبد الله المصطفي ، النقد بين المسافة والرؤية ، دار الفنون ، جدة ، ١٤٦٤ هـ .
- (٤٠) الأندلسي . المرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٤١) ابن طباطبا الطوسي : المرجع السابق ، ص ١٣ .
- (٤٢) المرجع السابق . ص ٦٥ .
- (٤٣) ابن رشيد : المصنف ، جـ ١ ، ص ٣٦٢ .
- (٤٤) ابن طباطبا الطوسي : المرجع السابق ، ص ٩ .
- (٤٥) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٩١ .
- (٤٦) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ٩٩ .
- (٤٧) ابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٧٠ .
- (٤٨) المرجع السابق : ٥٧٠ .
- (٤٩) المرجع السابق : ص ٥٧٢ .
- (٥٠) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .
- (٥١) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .
- (٥٢) المرجع السابق : ص ٥٧٤ .
- (٥٣) المرجع السابق : ص ٥٧٩ .



**مستويات التلقي
واختلاف القراءات
في النقد العربي القديم**

ARCHIVE

ابتسام مرهون الصفار

يحاول البحث تتبع اختلاف مستويات التلقي وتعدد القراءات في النقد العربي القديم من خلال تتبع بعض النصوص الأدبية التي نالت شهرة عبر سنين طويلة ، وفرضت وجودها بانتزاع إعجاب فئات مختلفة من القراء ، أو عدم امتساغها وبيان أسباب إخفاقها عند قراء آخرين .

يظهر اختلاف مستويات المتلقين في قراءاتهم للنصوص التي تحتمل التأويل ، لأنها تؤدي حتماً إلى تساوت القراءات . فقد يأخذ بعضهم وجهاً ضعيفاً من التأويل فيكسوه بعبارة قوية تميزه عن غيره من الوجوه القوية . كما يقول ابن الأثير^(١) إن مثل هذا التأويل يعتمد التحليل الذي يكون مشروطاً ببنيات النص ، وعيولوجيا الجليل ، والطبقة الاجتماعية للقارئ^(٢) .

إن تعدد القراءات معزو غالباً إلى تساين القراء في ثقافتهم ، ومناهجهم النقدية ، واتجاهاتهم الفكرية .

فهناك القراءة السطحية المتعجلة التي تكفي بالقراءة الأولى ولا تتجاوزها إلى قراءة ثانية واعية محللة . وهذا المستوى من القراءات يظهر فيما تنائر من أحكام انطباعية سريعة عن أحسن بيت ، وأجود بيت ، وأغزل بيت ، وغيرها من الأحكام التي تحفل بها كتب الأدب .

يمكن أن ندخل ضمن هذا المسعى قراءة ابن قتيبة للأبيات التي أدرجها ضمن الضرب الثاني من أضرب الشعر في معالجته لقضية نقدية مشهورة تتعلق باللفظ والمعنى ، ورسخ من خلال تقسيماته لأضرب الشعر ازدواجية نقدية أو ثنائية ظلت مهيمنة على الفكر النقدي العربي قروناً طويلة استمدتها من فهم خاطيء لرأي الجاحظ في الألفاظ والمعاني^(٣).

في الضرب الثاني بالذات من أضرب الشعر أورد ابن قتيبة أشعاراً من بينها أبيات منسوبة لكثير عزة^(٤) أثارت خلافاً في قراءاتها فيما بعد وهي قوله :

ولما قضينا من منى كل حاجة	وصبح بالأركان من هو ماسح
وحدث على حذب الهاري رحائنا	ولم ينظر الغادي الذي هو راح
أغلينا بأطراف الأحاديث يسا	وسالت بأعناق الطي الأباطح

هنا تبدو نظرة ابن قتيبة التجزئية للنص الأدبي إلى لفظ ومعنى من خلال إبداء إعجابه بالألفاظ الأبيات وعده معانيها لا فائدة منها ١. وقد لخص رأيه بقوله (هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ، ومطالع ، ومقاطع . وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيامنا واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الراح ابتدأنا في الحديث ، وصارت المطي في الأباطح) .

وقد قيل في ابن قتيبة في قراءة هذه الأبيات التي أدت إلى أحكامه المتجنية أنها بسبب النزعة الأخلاقية ، والنزعة الفكرية فهما المسؤولتان عن هذا الموقف المتجني^(٥).

وقيل في تحليل نقده هذا بأن (الفكرة الشعرية كالفكرة

العلمية ، أو أن الشعر ضرب من الحكمة يعرف به العقل ، ويحكم بسداده لأنه حقيقة كونية ويغفل عن النظرة التصويرية التي يحتل الشعر بها منزلته بين الفنون^(٦) .

وفي ظننا أن قراءة ابن قتيبة للأبيات ونقده لها ليس سببه نزعه الأخلاقية أو الفقهية ، ولا أن الفكرة الشعرية كالحقيقة العلمية . وإنما مرده إلى مسعى قراءته الأولى للأبيات وقراءته الثانية لها التي كان من المفروض أن تتوخى مواطن الجمال والإجادة فيها . اكتفى ابن قتيبة بالقراءة الأولى فأدهشته ألفاظها ولسجها الشعري ، فقرأها قراءة قاصرة مرة ثانية حين حوّلها نثراً ليتعرف معانيها فوجدتها لا تنضوي إلا على خبر اعتيادي لا يتجاوز الإخبار عن الانتهاء من مراسيم الحج ورم الركاب ، والتوجه إلى الأوطان .. وهو معنى مألوف بعيد كل البعد عن المعاني الشعرية الجميلة .

ومعلوم أن قراءة ابن قتيبة هذه قد أضاءت جمال الأبيات وأفقدتها بهاءها المتأني من جمال الصورة . وأخرجت الخطاب الشعري من دائرة الفن إلى دائرة الكلام الاعتيادي الإخباري . يحدث هذا عادة إذا نثرت الأبيات والقصائد الجميلة ؛ فكثير من الأشعار الرائعة تفقد بهاءها إذا نثرت ومراجعة سريعة لما قام به الشعالي في نشر النظم^(٧) ؛ تدلنا على أن نشر الأبيات يخرجها من دائرة الشعر إلى النشر المفتعل الثقيل . وهنا تبرز مقولة الجاحظ بشأن كون المعاني مطروحة في الطريق^(٨) ، واردة في خاطر كل إنسان ، فلا يبقى فرق بين شاعر وشاعر إلا في مدى إبداعه في إبراز المعنى المعروف إبرازاً جميلاً ؛ يبدو وكأنه جديد يخضر أول مرة في ذهن الشاعر أو السامع يعتمد فيه الشاعر إلى التركيب الفني متمثلاً بالصورة الشعرية والإشارات الرمزية؛ التي تثير مخيلة السامع ، وتهز أفعاليته . فإذا حول الشعر إلى

الخطاب الثري المباشر ما عاد فناً . ولا امتلك جمالاً ، وخرج من دائرة الإبداع الشعري إلى القول المألوف .

الذي أوقع ابن قتيبة في هذا الفهم الساذج للآيات قراءته السطحية لها واكتفاؤه بالقراءة الأولى لها من خلال فهمه لازدواجية اللفظ والمعنى .

أما النقاد بعده فقد قرأوا الآيات قراءات مختلفة تطورت باختلاف مستوياتهم الثقافية ووعيهم لقضية اللفظ والمعنى .

فقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) عدها أنموذجاً للأشعار التي توافرت فيها شروط إجادة الألفاظ من سهولة ، وسماحة ، ومخارج الحروف والفصاحة ، وخلو من البشاعة^(٩)

أما أبو هلال العسكري الذي بدأ منحازاً إلى الألفاظ ، وبيان فضلها فإنه اكتفى بقراءتها من خلال إحساسه بحمال وقمها في نفسه؛ منطلقاً من وجهة نظرية مفادها أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، وحسن اختياره ، وأن الكلام إذا كان لفظه حلواً ، عذباً وسلسلاً سهلاً ، ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد ، وجرى مع الرائع النادر . ورأى أيضاً أن هذه الآيات لا تحمل معنى كبيراً ، ولكنها رائقة معجبة^(١٠) .

فقدامة وأبو هلال هنا وأضرابهما من البلاغيين والنقاد والذين أعجبوا بالآيات من غير أن يجهدوا أنفسهم في تحليلها ودراستها يمشطون مسوى التذوق الجمالي^(١١) . وهو مسعى أجمله ابن رشيق وحدد معالمه في رسده لفهوم الجودة ؛ بأنه (شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحه في الوجه)^(١٢) .

وكان هذا المسعى من القراءة والفهم يكفي بالدهشة

والإعجاب اللذين يثيرهما نص ما ، ويعجز عن بيان ملامح واضحة من عناصر الإجابة .

ونمثل قراءة ابن جني مسعى ثالثاً لقراءة الأبيات ينصوي تحت مسعى الالتذاذ الحسي ، لأنه لم يكف بالقراءة السريعة الأولى ، وإنما دعا إلى القراءة الواعية الممعنة النظر . ففهم هذا من تعليقه على رأي ابن قتيبة - وإن لم يذكر اسمه صراحة - واتهمه بأنه لم يعمم النظر فيها ، وأن سوء فهم الأبيات متأت من القراءة العجلى أولاً ، ومن جفاء طبع الناظر إليها ثانياً ، ولأن الشاعر عمد إلى الرمز والإشارة في تصويره لمعانيه ثالثاً .

وهنا يرد ابن حي على من قرأ الأبيات قراءة سريعة أولى واكتفى بها ؛ وينصحه بأن يقوم بقراءتها قراءة واعية ثم يحللها تحليلاً فنياً يثير اللذة فعلاً في نفس القارئ ، ويصل به إلى مسعى الالتذاذ الحسي^(١٣) .

فالشطر الأول يحمل رمزاً إيحائياً يثير تخيلة القارئ لاستخدام الشاعر تركيباً عمداً فيه إلى تنكير لفظ حاجة (كل حاجة) فهذا التنكير يثير في الذهن ما يمكن أن تتخيله تخيلة العشاق والمحبين :

(ألا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلاقي ، ومنها التشاكي ، ومنها التخلي ، إلى غير ذلك مما هو تال له ، ومعقود الكون به)^(١٤) .

وفهم ابن جني هنا أن اعتماد الشاعر إثارة تخيلة القارئ في الشطر الأول ؛ يشرح بخياله إلى الحاجات التي قضتها النفس وارتاحت إليها ؛ إلا أن هذا الخيال يحده الشطر الثاني : (ومسح بالأركان من هو ماسح) ؛ أي (إنما كانت حوائجنا التي قضيناها ،

وآرابنا التي انتضيناها من هذا النحو هو مسح الأركان ، وما هو لاحق به وجار في القربة من الله مجراه . أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح^(١٥) .

ثم يقف ابن جني عند البيت الثاني ليقراه قراءة واعية تبعث في ذهن السامع (المتلقي) أدباً آخر ؛ يستوحيه من الشطر :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

فيعجب به ابن جني ويهذي استيائه من عابه ، وحط من جماله ، لأن ذكر الأحاديث وحدها في الشعر معنى جميل يكبره أهل النسب ، ويحرك مشاعرهم وذكرياتهم لما يدور بين الأحبة ؛ تذكر بالوصال والألفة والمودة ؛ فتداعى في ذهنه أبيات من الشعر ورد فيها ذكر الحديث بين الخبين **كقول المهدي** :

وإن حديثاً منك لو علمته حتى الحل في أبان عود مطافل

وقول الآخر :

وحديثها كالفيت يسمعه راع سنين تصاعت جدياً
فأصاخ يروجو أن يكون حياً ويقول من فرح هيا رباً^(١٦)

وهكذا يسرسل ابن جني في إيراد أشعار جميلة صورت لذة الأحاديث وجمال وقعها في نفوس الخبين ، وأخذنا معه في سياحة طريفة إلى عالم الخبين ، مع أن الأبيات لا علاقة لها بهم إلا أن صدق ذكر الأحاديث التي وردت في البيت ؛ جعلته يتحسس جمالياتها وينقل لنا ما تداعى في ذهنه من صور عنها . ليصل بنا إلى قراءته الثانية للبيت فيعتمد إلى تحليل أسلوبه ، ويرى أن جماله يكمن بالرمز والوحي الخفي الذي عمد إليه الشاعر ، فمنح المعنى جمالية وهزة

تمكنه من التأثير في نفوس السامعين باستلھام صور متداعية في أذهانهم.

إن نثر البيت (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ؛ يجعل القارئ يكفي بمعنى : تبادلنا الأحاديث . ولكن ابن جني يرى في إسناد الأطراف إلى الأحاديث رمزاً يعث صورة تجرّه مرة أخرى إلى عالم الخبث والعشاق صورة (ما يعاطاه الخيون ، ويتفاوضه ذوو الصباة المتيمنون من التعريض والطويح ، والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى ، وأدمث ، وأغزل ، وأنسب من أن يكون مشافهة ، وكشفاً ومصارحة وجهرًا)^(١٧).

ثم يقف عبد البيت الثالث فيكفي بالحكم العام لتقييم جماله ، وأن فيه من الفصاحة ما لا خفاء فيه ، وأن الأمر في هذا أيسر وأعرف ، وأشهر^(١٨).

ويأخذ عبدالقاهر الجرجاني مستوى آخر في قراءة الأبيات من خلال منهجه النقدي الذي عرف به ؛ الاهتمام بالتركيب مفردة ومركبة ومن خلال تعليق الكلام بعضه ببعض ؛ أي بدراسة الأسلوب. فيحلل تراكيب الأبيات تحليلاً بلاغياً جميلاً يسمو به إلى مستوى الالغاذ العقلي^(١٩).

يرى عبدالقاهر أن استقصاء الأشعار التي أعجب بها الناس ووصفوها بالسلاسة والرفقة لا تتجاوز في سماتها الفنية استخدام الاستعارة في موقعها ، أو إصابة الغرض أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى الأذن^(٢٠).

ويحلل الأبيات تحليلاً جميلاً مضيفاً عليها معاني طريفة لا تخطر بالبال في القراءة الأولى أو في قراءة ابن جني الثانية .

فاستعارة الأطراف للأحاديث تدل على الصفة التي يخص بها الرفاق في السفر في التصرف في فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو من عادة المتطوفين في الإشارة والتلويح والرمز والإيماء . وقد فهم عبدالقاهر من تبادل أطراف الأحاديث جواً نفسياً مريحاً ساد الرفقة وأنهم تبادلوا أحاديثهم على ظهور رواحلهم وهم في حالة ارتياح وفرح للأسباب الآتية :

- ١ - طيب النفوس للألفة التي سادت بين رفاق الرحلة .
- ٢ - ما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الإياب .
- ٣ - تنسم روائح الأجمة والأوطان .

٤ - تخيل استماع التهامي والتعايا من الحلان والإحوان .
وهكذا تضفي قراءة عبدالقاهر إحياءات فنية ونفسية جميلة . وللوصول إلى مستوى الالتداذ ؛ يصف عبدالقاهر وقعة أخرى عند الشطر الثاني فيحلل الاستعارة الواردة فيه (وسالت بأعناق المطي الأباطح) .

فيرى أن الاستعارة بشكل عام تفاوت في كلام الناس تفاوتاً كبيراً فمنها العامي المتبدل كقولك رأيت أسداً ، ووردت بحراً ، ومنها الاستعارة الخاصة النادرة التي لا توجد إلا في كلام الفحول وأنها من (الخاصي النادر الذي لا نجده إلا في كلام الفحول)^(٢١) . ووصفها مرة أخرى بأنها مجاز خاص لا يكمل له أحد^(٢٢) . وقد أراد بها الشاعر أن المطي سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة ؛ وكانت سرعة في لين وسلاسة ؛ كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح . ثم يقف عند استعارة السيل للمطي فيرى أن جمالها لم يتأت

من تشبيه المطي في سرعة سيرها ، وسهولتها كالماء يجري في الأباطح لأن هذا شبه ظاهر ، ولكن الدقة واللفظ في خصوصية أفادها بأن جعل (سأل) فعلاً للأباطح ثم عداه بالياء ، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال بأعناق المطي ، ولم يقل بالمطي ولو قال : (سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئاً)^(٢٣).

الثانة عبدالقاهر هنا ذكية جداً جعلتنا ننسب إلى دقائق تركيب الاستعارة الجميلة لا إلى الاستعارة وحدها . فوصف سير الإبل الخيث وتشبيهها بالليل لا يمكن أن ينقل الصورة نفسها التي ينقلها تعبير الشاعر (وسالت)؛ لأن الدقة واللفظ خصوصية أفادها بأن جعل (سأل) فعلاً للأباطح^(٢٤) . وهنا يجعلنا عبدالقاهر نرسم صوراً في أذهاننا مختلفة باختلاف **الراكب أو ثقلها** ؛ فهناك فرق بين :

سالت المطي في الأباطح ؛ (كأنه لم يقل شيئاً من طيب الجمال)
وسالت بالمطي الأباطح .. (كذلك)

وسالت بأعناق المطي الأباطح . (صورة جميلة تعتمد التخيل والرسم الدقيق ؛ فجاء التركيب الأخير أحمل تراكيب الاستعارة للصورة البديعة التي يرسمها في ذهن المتلقي ، ولأن هذا التركيب يرتبط موضوعياً ولفظياً بالشطر الأول : (أخذنا بأطراف الأحاديث) ؛ لأن الظهور إذا كانت وطينة ، وكان سيرها السير السهل السريع ؛ زاد ذلك في نشاط الركيان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال بأعناق المطي ، ولم يقل بالمطي لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها وبين أمرهما في هوائيهما وصدورهما وسائر أجزائهما تستند إليها في الحركة ، وتبعهما في الثقل والخفة ...) (٢٥).

كل هذه الصور الجميلة تبتدعها قراءة عبدالقاهر الجرجاني ؛

ثم يقف القاضي الجرجاني مثلاً لمستوى آخر من القراءات على أبيات لأعرابي يوازنها بأبيات أبي تمام السابقة فيجد أبيات الأعرابي مثيرة في نفسه لسورة الطرب ، وارتياح النفس مع كونها بعيدة عن الصنعة فارعة الألفاظ سهلة المآخذ قريبة المتناول والأبيات هي :

أقول لصاحبي والعيس تهوي	بنا بين المنيفة فالضمار
تنتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا هذا نفحات نجد	وربما روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجد	وأنت على رمانك غير زار
شهور ينفضين وما شعرنا	بانصاف حس ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل	وأقصر ما يكون من النهار ^(١٧)

فالقاضي الجرجاني من منظور نقدي تقليدي قرأ المقطوعتين قراءتين متفاوتتين ، الأولى : تشيح النظر عن لغة الشاعر أبي تمام التي حملت خصوصيته الفنية في استخدام المفردة اللغوية في سياقات خارجة عن المؤلف سماها بالمطابقة والجناس والاستعارة ، فلم تثر في نفسه هذه القراءة أي التذاد ؛ بينما خلقت قراءته الثانية لمقطوعة الأعرابي مشاعر وأحاسيس ارتبطت بمفردات الحياة البدوية وما يتعلق بها من حنين إلى الصحراء وجمالها السارح ؛ فالتارت في نفسه الشعور بالتذاد دون أن يعا بلغتها البعيدة عن الإبداع اللغوي الخارق للمألوف أو الصيغة الفنية الخاصة .

وقد عرض القاضي الجرجاني مستويين للقراءة ، وتعليله لهما من خلال فهمه لقضية الذوق المرتبط بتقبل المقاييس الفنية التي ينشدها القارئ ؛ والتي تتوفر في نص دون آخر .

ويمكن أن نلاحظ تعدد مستويات القراءة في النقد القديم من

خلال متابعة آراء النقاد في الأشعار التي تفاوتت في سماتها الفنية تفاوت النهج الفني الذي اختطه الشعراء لأنفسهم .

فأشعار المجددين المبدعين أمثال أبي تمام والمتنبي خلقت قراءات مختلفة ؛ بسبب اختلاف القراءات ومستويات القراءة . ومتابعة ما ألف في هذين الشاعرين .. يدل على انحطاط من القراءات الشعرية لشعرهما ؛ ألبرت في زمانيهما واستمرت قروناً طويلة . والمتابع لبعض الأبيات التي أثارَت خلافاً نقدياً يجد تفاوتاً كبيراً في فهمها والحكم عليها . ومن ثم يجد اختلافاً في مستويات التلقي أدّى إلى اختلاف القراءات .

وقد حدد الأمدي سبب اختلاف آراء الناس في أشعار أبي تمام والبحري ؛ فقراء شعر البحري المعجبون به هم من الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين ، وأهل البلاغة ، لأنهم يعجبون بالشعر الذي تظهر فيه حلاوة النفس ووضوح الألفاظ ، ووضع الكلام في مواضعه ، وقرب المأثي ، وانكشاف المعنى بينما نجد قراء أبي تمام والمعجبين به هم الذين يميلون أساساً إلى غموض المعنى ودقته ، وإلى ما يحتاج فيه إلى الاستنباط والشرح والاستخراج ؛ وهم فريق من أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميلون إلى التدقيق وفلسفي الكلام^(٢٩) .

فالفرق في مستويات التلقي هنا مرتبط بالنهج الفني الذي اختاره كل فريق من متلقي شعر أبي تمام والبحري من ناحية وبشعر الشاعرين من ناحية أخرى ؛ فهما أساساً مختلفان ؛ (لأن البحري أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستكر الألفاظ ، ووحشي الكلام .. ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة ،

ويستنكره الألفاظ والمعاني ؛ وشعره لا يشبه شعر الاوائل ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة^(٣٠).

وهكذا نجد الخلاف في مسرّيات تلقي أشعار أبي تمام كبيراً . ويظهر هذا في أقوال تبدو متضاربة في فهم شاعريته وسر إبداعه .

فابن الأعرابي مثلاً أمّوذجاً لعلماء اللغة الذين رفضوا قراءة شعر أبي تمام وفهمه ، وكان إذا قرئ عليه يعلق بقوله :

(إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل)^(٣١) . لأنه ينكر عليه اعتماده الرمز والإيحاء ، وينكر عليه استخدامه اللغة من خلال خروجه على المألوف المعروف المتواضع عليه في لغة العرب ؛ حتى إذا استقبل ابن الأعرابي وقرئت أمامه أرجورة لأبي تمام وادّعي أنها لأحد شعراء هذيل ؛ أعجب بها وأمر بكتابتها حين نبه إلى صحة نسبتها إلى أبي تمام ؛ وألكر قراءته المعجزة السابقة وبأمر غلامه بتمزيق ما كتب^(٣٢).

ويعلق ابن المعتز على الأبيات التي أمر ابن الأعرابي بتمزيقها تعليقاً يبدو فيه معجباً غاية الإعجاب بها فيقول : (من عاب مثل هذه الأشعار التي تروح لها القلوب ، وتجذب بها النفس وتصفي إليها الأسماع وتشحذ بها الأذهان ، إنما غرض من نفسه وطعن على معرفته^(٣٣)).

ونجد تفاوت قراءات القراء في شعر أبي تمام متمثلاً أجمل تمثيل في آراء الأملدي النقدية وتحليلاته للغة شعر أبي تمام ؛ فنجده مثلاً يعجب بلغة الشاعر حين تكون موافقة للذوق العام موافقة لعمود الشعر بينما يخلص الاستعارة والتشبيه اللتين استغرقنا بصور وتعبير مألوفة اشروط لها أن تكون مقاربة للمألوف .

وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ؛ أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تفتقد بالشيء الذي استعيرت له ^(٣٤).

وهكذا يضع معياراً للاستعارة الناجحة التي تكون خلاصتها أقرب الاستعارات من الحقيقة ؛ لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له ^(٣٥).

فإذا خرج أبو تمام في لغته الشعرية عن هذا التقنين الذي وضعه الآمدي سخر منه ، ولم يستطع أن يلتفت إلى جمالية الإبداع الذي أتى به أبو تمام أول مرة ؛ أو إلى قدرته على التشخيص والتمثيل.

فبعد أن عرض الآمدي **شواهد** من أشعار أبي تمام التي انتهجت النمط الثاني في الخروج على المؤلف .. أصدر أحكامه القاسية عليها فجمع صوراً ومعاني أبدع أبو تمام في تشخيصها على أنها نماذج سينة في الخروج على عمود الشعر فيقول :

وأشياء هذا مما تبعته في شعره وجدته كثيراً .

(فجعل كما ترى للدهر أخدعا وبداً)

(وكانه يصرع)

(وجعله يشرق بالكرام)

(ويشكر ويتسم)

(وأن الأيام له بنون)

(والزمان أبلق)

(وجعل للمدح ندا)

ولقصائده مزامر ؛ إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز
وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتبداً أخرى
والحادث وغداً

وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعاً بين أيدي
قصائده

وجعل الجند ما يجوز عليه الخوف وإن له جسداً وكبداً
وجعل لصروف النوى قدماً
وللأمن فرشاً

وظن أن الفيث كان دهرأ حانكاً

وجعل للأيام ظهراً يركب

واللهالي كآلها عوارك

والزمان كأنه صب عليه ماء

والفرس كأنه ابن الصباح الأملق^(٣٦)

وكل هذه الاستعارات الشخصية الجميلة أنكرها الأمدي ؛
لأن قراءاته لها خالفت مقاييس الاستعارة^(٣٧) عند النقاد وحدها ألا
تخرج على المؤلف . بينما تقف القراءة الثانية إذا توخت المستوى
الجمالي والعقلي على هذه الاستعارات فتحسن بها سرأ من أسرار
عبقرية الشاعر أبي تمام .

هذه الغرابة والجدة أثارتا قارئاً آخر من قراء أبي تمام فتحير ،
ودهش ، لأنه وجد فيها مستويين من القراءات متفاوتين تفاوتاً كبيراً ،
فأبدى حيرته بقوله :

إلى لغته الشعرية ؛ داعياً لما يمكن أن تقلعه اللغة من إجماعات ودلالات تعتمد الرمز والإشارة يتجاوز فيها الشاعر المبدع الدلالة الحرفية للألفاظ . فقد أثار بيت أبي تمام المشهور الذي وصف فيه كثرة القتلى الذين سقطوا في معركة عمورية بقوله :

سحون ألفاً كاساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين والعنب^(٤٢)

فقد وصف ابن المعتز هذا البيت بأنه من خسيس الكلام^(٤٣) ، ويبدو أنه تابع في رأيه هذا آراء أهل زمانه ؛ لأنه عقب على ذلك بقوله : (وقد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي)^(٤٤) . ونقل ابن المستوفي^(٤٥) تعليقاً للأمتدي في عدم إقراره لرأي ابن المعتز بأن (هذا البيت خيراً لو انتهى إلى أبي العباس لما عابه)^(٤٦) .

وقد دافع الصولي عن هذا البيت من خلال قراءتين الأولى تبحث عن ، المفردة اللغوية ودلالاتها . والثانية تبحث في اللغة الشعرية بكونها لغة رمز وإشارة .

فأما القراءة الأولى فتظهر في قوله معقّباً على استخدام أبي تمام للتين والعنب :

فإن كان هذا لأن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر ، وأنه مستهجن ؛ فقد قال ابن قيس الرقيات :

سلبا حلوان ذي الكروم وما صنف من تينه ومن عبه

وأنشد الفراء في مد العنب :

كانه من تمر البساتين العنباء المتلقى والتين

وإن كان العيب لم خصمها دون غيرها ؛ فقد كان يجب أن يتعلم هؤلاء أولاً ، ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيرون^(٤٧) .

ثم يضيف إلى كون العنب والتين ليسا من خميس الكلام ،
لأنهما قد وردتا في القرآن الكريم^(٤٨).

أما المستوى الثاني من القراءة الذي يبحث في المفردة اللغوية
بكونها لغة رمز وإشارة ؛ فإنها تظهر فيما دعا إليه الصولي ، إلى
معرفة ما تشير إليه لفظتا التين والعنب دون غيرهما من الألفاظ .

فيقف عند إجراء النص الشعري ، وما يمكن أن يلمح إليه
الشاعر رمزاً لا وصفاً تقريبياً فيورد رواية عن أبي مالك عون بن
محمد الكندي الذي وصف بأنه لم يرى أعلم منه بشعر أبي تمام .
مفادها أن هذا الراوي سأل أبا تمام عن البيت وعن معناه ، وعن
عيب الناس له فأورد له أبو تمام قصة غزوة عمورية وصحبه للمعتصم
في هذه الغزوة ، وأن الأعداء حاولوا أن يشعروا وقد (أناخ المعتصم
عليهم) أنه لا يفتح حصتهم إلا أولاد الزنا ، وأنه لن يتم ذلك إلا بعد
نضج التين والعنب . فكان رد المعتصم على الشطر الثاني من الدهاية
بقوله (إما إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرني الله عز وجل قبل
ذلك)^(٤٩).

هنا تبدو عبقرية أبي تمام في الفرادة في استخدام لغة الرمز
والإشارة في فتح آفاق المعركة النفسية والفكرية ؛ التي حاول فيها
الأعداء أن ييئسوا بين المسلمين ما يشبه الحرب النفسية أو الدهاية
المضادة اعتماداً على ادعاء يشعرونه بأنهم وجدوا في كتبهم بأن
بلادهم لا تفتح إلا بعد انتهاء موسم الصيف .. وفي ذلك تعطيل
حركة جيش المسلمين حين يفتح الشتاء ذراعيه ويقطع الثلج طريق
المقاتلين .

فهم الصولي هذا النوع من الإشارة من خلال ربطه البيت

بمطلع القصيدة بقوله : (وقد سنح لي في صحة هذا الخبر ابتداء أبي تمام به وقوله : السيف أصدق إنباء من الكتب^(٥١)).

المستوى الإبداعي :

نستطيع أن نتابع هذا المستوى من مستويات التلقي عند القراء الذين بحثوا في ما وراء الألفاظ ، واسترحوا منها دلالات غير ما يدل عليها ظاهرها ، ومنحوا أنفسهم صلاحية ابتداع المعاني من خلال قراءة تستبطن معاني النص وتضيف إليه ما ترسمه مخيلتهم . هذا الضرب من مستويات التلقي نجده عند صنف من القراء الذين (يصنعون المعاني وأن لهم الحق في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين)^(٥٢).

ويبدو هذا المستوى من مستويات التلقي في أدبنا القديم من أغرب المستويات وأطرفها . لنجده بصورة خاصة عند قراءات الإشراقيين لبعض النصوص التي بدت قراءات مبتكرة لمعان لم تخطر في بال الشعراء حتماً أو في بال غيرهم من القراء الأدباء والشرح .

ولنأخذ لذلك أنموذجاً لأحد رجال الإشراق ممن شرح قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) وسمى شرحه بـ (الإسعاد في تحقيق بانت سعاد)^(٥٣).

وهذا الشرح من أهم الشروح التي ألقت على قصيدة بانت سعاد ، نزع فيها منزعاً إشراقياً ، ولم يترك شيئاً من القصيدة إلا جعله مشيراً إلى حقيقة ما^(٥٤).

مؤلف الشرح هو أحد الرجال (الذي لم تعرف له ترجمة) واسمه محمد بن أحمد بن بدير القدسي .

نجد في شرح القدسي منحى خاصاً إذ بدت قراءته لقصيدة
بانت سعاد مخالفة لكل قراءات النقاد قبله أو بعده .

فكل بيت من أبياتها عاشه هذا القارئ فشكل في مخيلته
معاني وصوراً لا تدل عليها ظاهر الألفاظ ، ولا تسائر العقلية العربية
أيام صدر الإسلام وعصر النبوة ، لأنه أسقط أفكاراً وليدة عصره من
القراء الأدباء والشراح .

ولناخذ لذلك النموذجاً لأحد رجالاً ممن شرح قصيدة بن زهير
(بانت سعاد) وسمي شرحه بـ (الاسعاد في تحقيق بانت سعاد) ^(٥٤) .

وهذا الشرح من أهم الشروح التي ألقت على قصيدة بانت
سعاد ، نزع فيها منزعاً خاصاً ، ولم يترك شيئاً من القصيدة إلا جعله
مشيراً إلى حقيقة ما ^(٥٥) .

مؤلف الشرح هو أحمد الرجال (الذي لم تعرف له ترجمة)
واسمه محمد بن أحمد بن بدير القدسي

نجد في شرح القدسي منحى خاصاً إذ بدت قراءته لقصيدة
بانت سعاد مخالفة لكل قراءات النقاد قبله أو بعده .

فكل بيت من أبياتها عاشه هذا القارئ ، فشكل في مخيلته
معاني وصوراً لا تدل عليها ظاهر الألفاظ ، ولا تسائر العقلية العربية
أيام صدر الإسلام وعصر النبوة ، لأنه أسقط أفكاراً وليدة عصره .

هوامش البحث

- ١ - المجلد السائر ٧٥/١ .
- ٢ - معايير تحليل الأسلوب ٤٥ .
- ٣ - محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .
- ٤ - الأبيات في ديوان كبير ٥٢٥ ضمن الشعر المنسوب له ولغيره . وذكر د. إحسان عباس تحريها في المصادر . ولم ينسبها ابن قتيبة في الشعر والشعراء .
- ٥ - مقالات في تاريخ النقد ١٦٠ .
- ٦ - دراسات في نقد الأدب العربي ٢١٩ .
- ٧ - نثر النظم وحل النقد / رسالة ضمن مجموعة رسائل الصالبي بسطيق الخفائي .
- ٨ - البيان والعيون ١٣١/٢ .
- ٩ - الصناعات ٧٣ وقد استقصى د. بلوي دراسة آراء النقاد الذين ناقشوا عن هذه الأبيات في كتابه دراسات في نقد الأدب العربي ٢١٩ والنظر محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .
- ١٠ - نفسه .
- ١١ - مسوى ذكره المعبوت في جمالية الألفه ٥٦ .
- ١٢ - العبدية ، جمالية الألفه ٥٧ .
- ١٣ - مسوى ذكره المعبوت في جمالية الألفه ٧٢ .
- ١٤ - الحاصل ٢٢٠/١ .
- ١٥ - نفسه ٢٢٠/١ .
- ١٦ - نفسه .
- ١٧ - نفسه ٢٢٧/١ .
- ١٨ - نفسه ٢٢١/١ وقد نقل ابن الأثير آراء ابن جني هذه وخواتمه التي أوردتها دون أن ينسبها إليه . الجامع الكبير ٧٢ .
- ١٩ - جمالية الألفه ٧٢ .
- ٢٠ - أسرار البلاغة ٢٢ .
- ٢١ - دلائل الإعجاز ١١٢ .
- ٢٢ - نفسه ٢٢٨

- ٢٣ - نفسه ١١٣ .
- ٢٤ - نفسه .
- ٢٥ - أسرار البلاغة ٢٣ .
- ٢٦ - نفسه ١٨ .
- ٢٧ - الوساطة ٣٢ - ٣٣ .
- ٢٨ - نفسه ٣٣ .
- ٢٩ - الموازنة ٦ .
- ٣٠ - نفسه .
- ٣١ - الموضح ٤٦٥ .
- ٣٢ - أخبار أبي تمام ١٧٦ . وانظر شرح الصولي لديوان أبي تمام مقدمة المخطوط ص ٤١ .
- ٣٣ - أخبار أبي تمام ٢٤٥ .
- ٣٤ - الموازنة ٢٥٠/١ .
- ٣٥ - نفسه .
- ٣٦ - نفسه .
- ٣٧ - يرى د [حسن عباس ان وراء أحكام الأملدي ألماً ديباً فأكبر استعارات أبي تمام التي يجعلها الأملدي لغة إنما تتعلق بالدهر والزمن . وربما ارتبطت به ارتباطاً شعورياً أو لا شعورياً بما يروى في الأثر : لا تسبوا الدهر تاريخ النقد ١٧٠ .
- ٣٨ - أخبار أبي تمام ٢٤٥ .
- ٣٩ - النديم ٥٥ .
- ٤٠ - ذكرها الرزباني في الموضح ٢٧٧ ، والوحيد في البصائر والذخائر ٦٩٨/٢ .
- ٤١ - طبقات الشعراء / ابن المعتز ٢٨٦ .
- ٤٢ - الأغانى ٣٧٨/١٦ وتابع ابن الأثير معاني أبي تمام المقدمة فرأى أنها تتجاوز العشرين معنى (وإن أهل الصناعة يكبرون ذلك ، وما هذا من مثل أبي تمام بكفى) . المحل السائر ٢٢/٢ .
- ٤٣ - أخبار أبي تمام ٥٥ .
- ٤٤ - الموضح ٢٨٦ .
- ٤٥ - نفسه . وانظر محاضرات في تاريخ النقد ١٧٧ .
- ٤٦ - لابن السعدي شرح لشعر المجني وشمس أبي تمام ذكره الأستاذ عفيف رشيد نعمان في مقدمة

مستويات التلقي واختلاف القراءات في النقد العربي القديم
لتحققه لشرح الصولي لديوان أبي تمام ، وذكر نسخته الخطية ، وأشار إليها في الدراسة
والصحيح . انظر شرح الصولي ص ٤٣ فما بعدها .

٤٧ - أخيار أبي تمام ٣٠ فما بعدها .

٤٨ - نفسه .

٤٩ - نفسه .

٥٠ - نفسه .

٥١ - نفسه .

٥٢ - السيماء والأويل ٣٢ .

٥٣ - تناول هذا الشرح د. السيد ابراهيم محمد في أطروحته للدكتوراه المسماة (قصيدة بانت
سعاد لكعب بن زهير ، وأثرها في التراث العربي) . وذكر أن من هذا الشرح أكثر من نسخة
لهذه نسخة تيمور (ص ١٢١٩) ، وشمس تيمور ٣٥٩ وأدب طلعت ٤٨٩٠ ، وهي التي
اعتمد عليها في دراسته للشروح ، وهي التي سنشير إليها أيضاً هنا

٥٤ - قصيدة بانت سعاد ١٦٧ ، ١٧٠ .

٥٥ - قصيدة بانت سعاد ١٦٧ ، ١٧٠ .

ARCTHYA

قائمة المصادر والمراجع

- انجبار أبي تمام / الصولي ، أبو بكر تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام - المكتب التجاري للطباعة . بيروت .
- أسرار البلاغة / عبدالقاهر الجرجاني تحقيق هـ . زيو .
- الأغاني / أبو الفرج الأصبهاني (ت ٣٥٦هـ) نسخة مصورة من دار الكتب المصرية
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب / د. إحسان عباس . دار الشروق للنشر . عمان ١٩٨٦ .
- البديع - ابن الهز ، عبدالله - نشر كراشكوفسكي . لندن ١٩٧٠ .
- البهائم والنبين / الجاحظ ، أبو عثمان ، عمرو بن بكر (٢٥٥هـ) تحقيق عبدالسلام محمد هارون مطبعة الخاني . مصر .
- الجامع الكبير / ابن الأثير ، حياء الدين تحقيق د مصطفى جواد د جميل سعيد . بغداد - المجمع العلمي العراقي ١٩٥٦
- المختصر / أبو المنذر عثمان بن حيي تحقيق محمد علي النجار . بغداد . دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ١٩٩٠
- دراسات في نقد الأدب العربي / د مدوي طباسة . الطبعة السابعة القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥
- دلائل الإعجاز / عبدالقاهر الجرجاني تحقيق محمد رضوان الداية . مكتبة سعد الدين الطبعة الثانية ١٤٠٧ - ١٩٨٧ .
- ديوان كثير عزة / تحقيق د. إحسان عباس . بيروت دار الثقافة ١٩٧١ .
- السيمياء والفألويل / روبرت شولز ، ترجمة سعد الغامدي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت
- شرح الصولي لديوان أبي تمام / د. خلف رشيد نعمان وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٧ .
- الصناعات / أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبدالله بن سهل تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٧١ .
- العمدة في بحاس الشعر وآدابه ونقده / ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ١٩٦٣ .
- قصيدة بانت معاذ لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي / د السيد ابراهيم محمد . المكتب الإسلامي . بيروت ١٩٨٦ .

مسيرات الطلي وأحلاف القراءات في النقد العربي القديم

- الملل السائر في أدب الشاعر والكاتب / ابن الأثير ، حياء الدين . تحقيق د. أحمد الخوي ود. بنوي طيانة مكية النهضة مصر ١٩٥٩ .

- محاضرات في تاريخ النقد / د. ابراهيم مرهون الصغار ، ود. ناصر حلاوي . العراق ، مطابع جامعة الموصل ١٩٩٠ .

- معايير تحليل الأسلوب / ميكائيل ريفاتير . ترجمة حميد الحمداني منشورات دراسات سال . دار النجاح الجديدة . الدار البيضاء ١٩٩٣ .

- مقالات في تاريخ النقد / د. داود سلوم بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨١ .

- الموارد بين شعر أبي تمام والبحتري / الأمدى ، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠) تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ١٩٦١ .

- الموضح / المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ) تحقيق علي البجاوي . دار النهضة مصر ١٩٦٥ .

- الوساطة نثر النظم ، وحل النقد / الصائلي أبو منصور ، عبدالمالك (ت ٤٢٩هـ) ضمن مجموع رسائل الصائلي تحقيق علي الخالاني . دار صف بيروت

ARCHIVE

خصوصية اللغة الشعرية

«قراءة في تجربة

ابن المعتز العباسي»

ARCTIN

أحمد جاسم الحسين

ينطلق هذا البحث^(١) من أن التركيب الشعري يختلف عن التركيب العادي ، فالشعر يستعمل الألفاظ استعمالاً خاصاً (جمالياً) ، فيلجأ الباحث إلى التقديم والتأخير والحذف والإعراض والتناوب والالتفات

وكذلك إلى تنويع الجمل بين اسمية وفعلية وإنشائية وخبرية. وكل ذلك يحقق انزياحاً عن **الركيب العادية** التي يكون همها أن توصل رسالة ما دون الاكثارات بالوظيفة الجمالية. إن الانزياح أهم مميزات اللغة الشعرية وقد ، يتبدى على غير صعيد (الإيقاع - الصورة ..). لكن الانزياح في اللفظ والتركيب هو الأساس غير ما يمنحه للنص من شعرية تميزه من غيره من النصوص الأخرى .

فقد نجد تقريرية ومباشرة لكن التلاعب بالركيب يساهم في تخفيف مباشرتها.

محطتنا الأولى في هذا البحث ستكون عند آراء بعض الدارسين في تميز لغة الشعر من لغة الخطاب العادي ؛ وذلك عبر استعمال الباحث للغة استعمالاً جمالياً ؛ إذ تجمع هذه الآراء على أهمية هذا الاستعمال في تفرد الخطاب الشعري .

الخطوة الثانية حول بعض مظاهر الانزياح في شعر ابن المعتز^(٢) ،

من تقديم وتأخير وحذف واعراض ودور هذه المظاهر في تميز خطابه الشعري .

أما المخططة الثالثة فستكون قراءة لنصين نريد من خلالهما التعرف على دور الظواهر الأسلوبية المتزاحة في تميز النص وأثرها في شعرية الخطاب عبر تواضعها مع العناصر الأخرى من إيقاع وصورة....

اللغة الشعرية والانزياح :

إن الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية ألفاظاً وتراكيب وصيهاً وأساليب ؛ قد يستدعي حديثاً آخر عن اللغة والشعر ، والأسلوبية والانزياح ، وشعرية اللغة ؛ إضافة إلى بعض الظواهر التي تساهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية ؛ من مثل الحذف والاعراض والتقديم والتأخير والمحسنات المصوية واللفظية والتكرار ورذ العجز على الصدر ؛ وغير ذلك من الظواهر التي يتميز بها الخطاب الإبداعي من سواه .

لقد صار من نافلة القول التأكيد على خصوصية التركيب الشعري ، هذه الخصوصية التي تساهم في زيادة أسهمه من الشعرية ؛ وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي الذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي ، عكس الخطاب الإبداعي .. الذي تتعاقب فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية ، وبذلك وبغيره يكون التعبير الأدبي أكثر أثراً في النفس ، وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخص بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات ، وقد انطلقت كل المناهج الحديثة من لغة النص ، وتعطي اللغة الشعرية

خصوصية اللغة الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي " .
النص قدرة على الوصول إلى القارىء . وقد تبدأ من استفادة الشاعر
من الرصيد الدلالي الذي تتنازع به اللغة .

إن اللغة الشعر دوراً هاماً في بناء القصيدة في الآداب
الإنسانية، ولم يتعد كولودج عن الحقيقة عندما قال عن الشعر : " إنه
أجود الألفاظ في أجود نسق وإنه غدير لدلائل بعينها " (٣) .

إن الألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أولية) ؛ لكن الشعر
ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديته ليجعلها
بالعواشج مع سواها شعرية متميزة ، وذلك بطريقة التركيب ،
وبالمساق الذي ترد فيه ؛ " لأن المدح في استعماله للكلمة يعث فيها
قدرة روحية " (٤) . إذ إنه من المعروف أن " الفن الشعري خاصة لا
يقف على دلالات اللغة الوضعية ، بل إنه يقوم بعملية يعث جديدة
للأشياء معتمداً على تركيباته اللغوية ؛ حيث يصعد عن فكرة البعد
الواحد ، فنستطيع أن نرى أبعاداً متعددة تلوح من خلال
القصيدة " (٥) .

إن عدداً من العناصر تساهم في تخفيف ذاكرات الكلمات من
أهمها طبيعة تركيب الجملة ، و " الاستخدام الشعري للغة كطائقات
وقوى توجه مسير العبارة ؛ وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية
تأثيراً سحرياً غير عادي ، وهذا التأثير يساهم بنفس المقدار في بث
الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية " (٦) . كما أن اللغة
الشعرية قدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقول .
" فالأدب يوجد في النص الأدبي بقدر ما ينتج في قول ما لا تستطيع
اللغة العادية أن تقول " (٧) .

وقد أوليت اللغة الشعرية بفضل الفترحات الألسنية وانطلاقاً

من سوسير أهمية كبيرة ، وانطلقت معظم المناهج النقدية الحديثة من بنى النص اللغوية ؛ حيث فرق (سوسير) بين اللغة والكلام ، وأوضح أن الكلام هو استعمال خاص للغة ، إذ اللغة اجتماعية والكلام فردي خاص .

في الشعر إذاً الكلام بلاغي إبلاغي ؛ إذ يسمى إلى وظيفة جمالية تسبق الوظيفة الإبلاغية ؛ ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها في حين أن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح ؛ لأن الأدب والشعر خاصة في استعماله للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والركيبية والدلالية ، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية^(٨)...

لكن خصوصية استعمال الشعر للغة والدعوة للانزياح وتخيّر لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنه يهتّمها لأن " ما يتخيّر هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء ، أمّا نظام القواعد فلا يتغيّر إلاّ ببطء شديد نحو تحسين القواعد وإحكامها مجدداً "^(٩) من هنا " فإن كل عمل أدبي هو مجرد التقاء من لغة معينة "^(١٠).

لذا فإن مداليل الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية ، إذ إن دلالة الكلمة في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق ، " إن للانحراف والازورار عن الاستعمال العادي غرضه الجمالي "^(١١).

فطريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي ترسم له أسلوبه الخاص ، من هنا فقد قال الناقد " بوفون " مقولته الشهيرة " الأسلوب هو الرجل نفسه "^(١٢). بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك

هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز ؛ فلهذا الأدب تقوم باستغلال بنى اللغة بكثير من التعمد والتنظيم .

وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من شعرية الخطاب وتفرده .. إذ شعرته تنبع من تعاقب الراكيب المميزة مع العناصر الأخرى .

والمبدع الحاذق هو الذي يسخر إمكانات اللغة ويتلاعب براكيبها مما يمنح نصّه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره من النصوص .

لمفردات اللغة وتراكيبها ومواردها الصوتية والمعجمية هي المادة الأولية ، ومن الممكن **للمبدع أن يصنع منها نصّاً متفرداً** أو سواء ... وإنما ننطلق ها هنا من التخفيف من دور المكانة الإلهامية ، وإن كنا لا نلغي دورها لأنها المفتاح ، لكن التهذيب والعشذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميز هذا النص من سواء

وهناك كثير من الوسائل تلقى بنفسها بين يدي المبدع لبعثها في نصه ، فمن الممكن أن يلجأ إلى التخفيف ، أو إلى استعمال الأمثال والحكم ، أو أن يستعمل الأفعال المضارعة مثلاً ، ومن الممكن أن يحفز إحياء النصّ عبر الحذف أو التقديم والتأخير بما يحققه من الزياح عن المألوف ، وخرق للعادي المكرور ..

فالأساليب الإنشائية مثلاً تبعث الحيوية والحركة في أجزاء النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المستقبل الذي يتحوّل فيها من مستقبل مجرّد إلى طرف مشارك^(١٣).

إذاً الأدب والشعر خاصة يستعمل اللغة استعمالاً جمالياً يسبق الاستعمال الوصفي ؛ بل قد تساهم شعرية الأدب في توصيل الرسالة بإطار أعمق وأكثر تأثيراً ، من هنا فإن للتركيب الشعري خصوصية لا نجدها في التركيب العادي ...

إن المناهج النقدية الحديثة قد انطلقت من بنى النص اللغوية إذ إنها (السنية) المنشأ ؛ وقد خلّصت بها الانطلاق النص الأدبي من مرحلة طويلة من الرزوح تحت وطأة الاهتمام بسيرة حياة المؤلف وموضوعات شعره وأفكاره ؛ إذ تم الاهتمام بالدال خاصة ، وأساقفه ، وطرق تركيبه ، ومساقاته ...

وقد أكد النقاد جميعاً أهمية اللغة الشعرية هذه اللغة التي تُستعمل استعمالاً جمالياً **ووظيفية عكس** اللغة العادية التي تهتم بالإبلاغ فقط .

ونستطيع أن نلاحظ التميز في اللغة الشعرية بطرق متنوعة بعضها يخلص الحرف وبعضها يخلص اللفظة وبعضها يخلص التركيب ، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري .

فالباث في اللغة الشعرية يحرص على أن يتميز أسلوبه بسميزات خاصة به ؛ إذ إن اللغة الشعرية غير اللغة العادية ؛ وتكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها .

ويحرص الباث على نقاط ارتكاز في نصوصه تشكل محاور لنسيج الخطاب ، وهذه المحاور مرتبطة داخلياً بعلاقات متنوعة ثم ترتبط مكونات كل محور من هذه المراحل ضمن سياق الخطاب الشعري ، ويتجلى الجمال اللغوي من خلال ارتباط مكونات السياق في نقاط الارتكاز ومحاورها وما يدور فيها^(١٤) .

وقراءة الإنزياح في شعر ابن المعتز لا تقف عند حدود التركيب اللغوي أو الألفاظ أو الحروف ... بل تتجاوز ذلك إلى الصورة والإيقاع ، إذ إن اللغة الشعرية معطى كلي يشمل كل بنى الخطاب الشعري ، هذه البنى التي تنطلق من اللغة ...

وللإنزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي ، دور جمالي كبير يساهم في لفت انتباه المتلقي ، ومن ثمة التأثير فيه ، وتوصيل الرسالة التي يريد بها الخطاب ... فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المتزاحة والعادية ، والمتزاحة والمتزاحة لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب ، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه **الخطاب الشعري** والتفاعل ينتج تفعيلاً في طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه مما يؤسس لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون عوامل مميزة للخطاب الشعري ... لأن ضعف التأليف وتنافر الحروف والكلمات يخفف من شعرية الخطاب ... فيكون الانزياح ها هنا عاملاً سلبياً بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابياً ... إن الشيء الثابت هو النظام النحوي أما المتغير فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام ، مما يحقق لكل نص خصائصه الشعرية والذكائية ، هذه الخصائص التي تتواشع مع النصوص الأخرى بحيث تصبح عوامل مميزة لخطاب هذا الباحث أو ذاك ...

لقد آن الأوان لإلغاء النظرة التي تقوم على اعتبار الظواهر البلاغية زينة ووشياً والتعامل معها على أنها عناصر هامة في بناء النص الأدبي^(١٥).

بعض مظاهر خصوصية لغة الشعر

١ - التقديم والتأخير :

إنَّ للجملة العربية نظامها الذي تعرف به (فعل - فاعل ..)
(مبتدأ - خبر) لكن تقديم أحد هذه العناصر على سواه له أثره في
بنية اللغة الشعرية ، وللتقديم والتأخير أهداف وعناصر قد لا تصلح
دائماً ، فالتقديم والتأخير قد يؤديان إلى ثقل التركيب والتكلف ؛
لكنَّ التقديم عامة يشكل خرقاً للنظام الشابت وانزياحاً عن المعتاد ،
ويأتي التقديم والتأخير في أحوال كثيرة من مثل تقديم المفعول به ،
والتقديم في التركيب الشرطي وتقديم الجار والمجرور والظرف على
الفاعل ؛ وللتقديم أثره في **التأكيد والتجانس** والتفصيل والتوضيح
والتحديد المكاني والرماني وبمَثِ الهمة في ذهن المتلقي وتيقظه لطبيعة
الركيب التي خالفت السائد في اللهن ...

والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر ابن المعتز العباسي
من ذلك قوله :

وأبتْ وبس من رَدَّها مضمراته وداعلُهُ سرٌّ وللناس غارِجُهُ^(١٩)

ف (خارجته) مبتدأ مؤخر ، تقدم عليه الجار والمجرور / شبه
الجملة وكان حقه التقديم لكن لغاية جمالية توضيحية قدَّم الباث
(الناس) على خارجته .

ومن ذلك قوله :

كانَ على خَلَاهُنَّ سَحَابِيَا تجوْذَمَنِ الإِغْلَافِ مَنَحًا وَتَسْكَبًا^(٢٠)

لقد قدم الجار والمجرور على اسم كان (سحابياً) لغاية

التوضيح والشرح وهو بذلك قد كسر رقابة التركيب وقاده نحو الشعرية ، إن التقديم من الوسائل التي يلجأ إليها المبدع لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري ، لننظر إلى هذا البيت :

وَكَاَسَ عَلَى نَوْبِ الصُّبْحِ شَرِبَهَا وَاسْقَمْتُهَا لَهَا كِرَامًا وَأَصْحَابًا⁽¹⁸⁾

لقد أحرّ هاهنا الفعل وقدم عليه الجار والمجرور والمضاف ، إذ أوضحت هذه الألفاظ المقدّمة شيئاً من أبعاد الدلالة (تحديد الزمان) ولهذا أثره في شعريّة التركيب ومن ثمة في شعريّة الخطاب .

إن التقديم والتأخير يكسان اللغة مرونة ومطواعة إذ يمكننا الباحث من الحركة بحرية ، وتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزاً إضافياً إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف وإيصال المدلول بطريقة مختلفة . إذاً التقديم والتأخير الزباج عن المعتاد والمكرور في التركيب ولهذا الانزياح دوره في شعورية التركيب والخطاب الشعري .

٢ - الحذف :

يشكل الحذف لبنة في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي ، وقد يستمد أهميته من أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توظف ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود ومن ثمة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي ومن هذا التفاعل تتضح لدينا خصوصية النص ، لكن ما يجب ألا ينساه المبدع أن الحذف ليس دائماً يقرون بالإيجاب ، بل قد يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه .

إن الحذف من وجهة بلاغية وغوية يجب ألا يقود إلى

الغموض ، وقد أجاز النحويون حذف المكملات ، فيما ركز البلاغيون على الوظيفة الإبلابية للنص .

لقد أكدت البلاغة أهمية الحذف لكنّ جمالية الحذف لم تدرس ولم تُحلّل وإن أحسوا بها فهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للمسنن اللغوية^(١٩).

إن الحذف أنواع ، فمنه ما يكون في الجملة الاسمية إذ يحذف المسند إليه ، ومنه ما يكون في الجملة الفعلية حذف المسند والمسند إليه ، ومنه حذف في الحروف (النداء خاصة) ، ومنه حذف في التركيب الشرطي ، ومنه حذف في المكملات ...

يمكننا أن نحد أضرب الحذف كافة في شعر ابن المعتز ، بل إننا نلاحظ أطراً لهذه المحذوفات بحيث تشكّل ظاهرة بارزة في شعره خاصة حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، ومن ذلك قوله :

حواملٌ شجّ جامدٌ فوق أظهر وإن تُسفتُ ضرائعُ به ذائبها^(٢٠)

إن حذف هاهنا المبتدأ الأصلي الذي يشير إلى النوق وابتدا بالخبر بعد أن عرفه بالإضافة ، والتقدير (هي حوامل شج) وهذا الحذف يحيلنا إلى ما سبق من الأبيات وإلى سياق البيت حيث يستدعي المتلقي محزونه الثقافي لمحاول التعرف إلى هذه الأوصاف ، لمن تقال .

وقال في موضع آخر حذف فيه المسند إليه أيضاً :

أرائحٌ لمن توتله وقد فطنت شرّوكم وعذته ثم لم تحب^(٢١)

وقد ساهم هذا الحذف أيضاً بتحفيز دلالة التركيب ، ومن ثم

لفت انتباه المتلقي .

وقال أيضاً في الحمرة بيتاً بديعاً :

زوجة للفترات من زُفَران تلذ الحبة في رؤوس القناني^(٢٢)

فها هنا يحذف المسند إليه ، ويبدأ البيت بالخير والتقدير (هي زوجة) لكن البيت ومتابعة النصّ تخفف من غموض هذا الحذف وتكاد تجعله عادياً إذ إن درجة الانزياح تخف لكنها لا تصل إلى (درجة الصفر) بتعبير بارت ...

وإن كان حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في شعر ابن المعتز يحقق حضوراً قوياً لكنه ليس الوحيد ، بل هناك أيضاً الحذف في التركيب الشرطي (فعل الشرط خاصة) والجواب أحياناً وكلا الحذفين له أهمية قال :

فإذا النعمة للرياح حوت ما ينهر وحدها الصبر^(٢٣)
فلت كنصق ونمىق يذسي الزحبا ويساعد الفجر

وفي حذف المسند والمسند إليه والاستعانة بالمفعول المطلق للتوبيخ عنهما قول ابن المعتز :

فهبان ربي ما لقوم أرى لهم كوامن أحمان عقاربها تنري^(٢٤)

ومن حذف الحروف حذفه لأداة النداء ، وذلك من قوله :
عليلى إنى قد أزالى ناكاً لكم صرّ قسى ففركا شكرها ليا^(٢٥)

ولديه أيضاً حذف المكملات ، ومن ذلك حذف المنعوت في قوله :

وسارية لا تقل الكا جرى دفعها في غدد القوى^(٢٦)

إن الحذف أحد وسائل الانزياح في لغة ابن المعتز الشعرية وقد حقق حضوراً قوياً خاصة في المسند إليه .

٣ - الاعتراض :

تتأني فاعلية الاعتراض من موقعه ؛ إذ إنه يرد بين عنصرين يكونان متلازمين غالباً ؛ من مثل : المسند والمُسند إليه ، والنعت والمنعوت ، والفعل والفاعل ، والقول ومقوله ، وقد تحدث ابن المعتز عن الاعتراض في كتابه البديع من ضمن المحسنات اللفظية ، وجعله في الرتبة الثانية^(٢٧).

إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتبعها التركيبي ؛ إذ إنه يوقف سير السرد الشعري بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء ، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي ؛ إذ يأتي الفعل والفاعل ، أو **المبتدأ والخبر** ، لكن الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلولية ، ويثبته الذهن إلى شيء غامض أو سواء ، وهو بهذا الخرق يحقق فاعليته وروحوده وقيمته ، ويترك بصمته على التركيب اللغوي بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية تلفت الانتباه إليه وتسيره نحو الوظيفة الجمالية ، الشعرية التي تمتزج مع الوظيفة الإبداعية .

وقد يرد الاعتراض بوجوه كثيرة ، فقد يكون بين عناصر الجملة الفعلية ، أو عناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) ، أو بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها ، وقد يكون بين النعت والمنعوت ، أو بين أركان الجملة الشرطية ...

وقد حضر الاعتراض بكل أشكاله في شعر ابن المعتز ، وحقق حضوره نسبة كبيرة لافقة ، خاصة بين أجزاء الجملتين الفعلية والاسمية ، قال في أحد الأبيات :

فلما رأَوْها في الزجاجَةِ سَبَّحُوا وَكَفَّرَ إِجْلَالاً لها العُلُجُ أو صُلَى^(٢٨)

ها هنا اعراض بالجار والمجرور (شبه الجملة) بين فعل الشرط وجوابه ، وقد أفاد هذا الاعراض تحديد موقع المدامة .

ومن الاعراض بين الفعل وفاعله قوله :

شَيْئِي وَلَمْ يَشَيْئِ السَّنُ هُمُومٌ تَتَرَى وَفَعْرٌ مَلِينِدُ^(٢٩)

لقد اعرض في البيت السابق بين الفعل (شئيتي) والفاعل (هموم) ، وكان الاعراض بجملة كاملة إنشائية ، فيما الجملة المعروض بين أجزائها جملة خبرية ، وها هنا تولّد لدينا تناوب بين الخبرية والإنشائية ساهم بتحريك التركيب اللغوي ، ومنحه الدفق والحياة ، إضافة إلى التوضيح ، والتأكيد على أن الهموم هي التي شئته ، فلم يشيئه السن فكان ها ها نوع من التضاد الناتج عن النفي والإثبات ؛

ومن الاعراض بين أجزاء الجملة الفعلية :

أَفْرَى الحَانُ بَوَصَلَى نَارَاحَ حُطْطَا وَكُنْتُ مِنْهُ بِقَرَبِ الدَّارِ مُغْطَطَا^(٣٠)

ها هنا أفاد الاعراض التأكيد ؛ إذ إن الزوج كان يسبقه قرب وفرح ، لكنّ الباحث حرصاً منه على التوضيح فصل بين الفعل واسمه (وكنْتُ) وخبره (مغْطَطَا) للدلالة على حالة معينة ألا وهي حالة القرب ...

إن الاعراض في صور كثيرة منه لا يحقق الانزياح الذي يحقّقه الحذف مثلاً لأن الألفة معه تخفف من إحساس المتلقي بالانزياح ؛ لكنه يبقى انزياحاً عن التركيب العادي .

قراءة تطبيقية تحليلية

النص الأول

جَارَ هَذَا اللَّيْلُ أَوْ آبَا
وَوَفُودُ النُّجُومِ وَالظُّلَّةِ
وَكَانَ الْفَجْرَ جَيْنَ رَأَى
غَضَبَ الْإِدْلَالِ مِنْ رَحْمَا
سُحِرَتْ عَيْنِي فَلَسْتُ أَرَى
وَلِحَيْنِي إِذْ نَلَيْتُ بِهِ
غَصْنَ يَهْتَرُ فِي قَمَرٍ
وَفَلَيْحُ الدَّلِّ ذِي غَسَجٍ
أَنَمَرْتُ أَغْصَانِ رَاحِيهِ
لَا مَقَّةَ فِي الْوَشَاةِ فَكُم
عَذَّبُوا صَنَا بَعْدَهُمْ
فَتَبَرَأَ مِنْ مَحَبَّتِيهَا
لَا تَرَى عَيْنِي لَهَا شَيْهَا
وَحَدِيثُ قَدْ جَعَلْتُ لَهُ
لَا يَمْلُ النُّشْرُ لَافُكُهُ
قَدْ أَبْغَضَا فُطَابَ لَنَا

وَقَرَأَ الْمُمْ أَوْصَانَا^(٣١)
لَا تَرَى فِي الْغُرْبِ أَبَوَانَا
لَيْلَةُ قَامِيَّةَ هَاهَا
لَا يَسِي لِلْحُسْنِ جَلِيَانَا
غُرَّةَ فِي النَّاسِ أَحْبَابَنَا
وَأَرَى لِلْبَيْنِ أَسْوَابَنَا
رَأَيْتُنَا لِلْوُحْيِ مَحَابَا
لَا يَسِي لِلْبَيْنِ جَلِيَانَا
لَجْنَةِ الْحُسْنِ عَنَابَا
دَقِي مِهْمُ وَكُم هَاهَا
نَحْمَا فِي الْحُسْبِ إِيْعَابَا
وَارَاءَ كَسَانِ كَذَابَنَا
غُرْلُ فِي الْحَبِّ مَا حَابِي
دُونَ عِلْمِ النَّاسِ حَبَابَا
بِمَنْ يَهْجُبُ إِعْجَابَنَا
وَحَوِينَا مِنْ أَنْهَابَا

يبدأ الباثُ نصّه هذا بفعل ماضٍ ثم يختصّ فاعله باسم الإشارة (هذا) ولاسم الإشارة تأكيد وتحديد ، ثم هذا التخيير بين (جار) و(آبا) وحذف الفاعل في الفعل آبا الذي هو ضمير مستتر يعود على الليل اعتماداً على دلالة الفعل الأول ، والفعلان ينتسبان إلى الفعل الماضي ؛ هذا غير نسبة الليل إلى الفعل (جار) وهذا الإسناد

غير المؤلف ينزاح عن الكلام العادي ؛ إذ إن الجو يرتبط بالإنسان أكثر مما يرتبط بالليل ويولد هذا الانزياح إدهاشاً يؤثر في المتلقي ؛ إذ أعطى التركيب بعداً جمالياً شعرياً ميزه من سواء من التراكيب ، وذلك بنسبة شيتين ليس من المؤلف أن يسند إلى بعضهما ؛ ثم يتابع الباث رحلة الانزياح عن المكرور المؤلف في (وقراك الهم أوصاباً) إذ من المعتاد أن يكون القرى إكراماً للضيف ، والسؤال ما الذي يمكن أن يقريه الهم لصاحبه غير الأوجاع ؟ وفي هذا التركيب (الأوجاع تقري همأ ، والهم يقري أوجاعاً) وهو يصب في تحويل الخطاب من مرحلة الإبلاغية المحضة إلى الجمالية الإبلاغية ؛ لقد التحم الفعل (قرى) في علاقة جديدة مع فاعل لم يعتد أن يكون كريماً (الهم) ومن هذه الجدة في العلاقة بين المفردتين استق تميز التركيب وتفرده ؛ فالعلاقة بين (قراك) و(الهم) قد بعث الروح في الكلمتين والتركيب معاً ؛ ثم يحاول بعد ذلك تعديد البعد الزمني للوحته المفوية في جلباب لغوي أخاذ إذ إن ما تم قد تم في الوقت الذي كانت فيه وفود النجم واقفة ؛ حيث التعريف بالإضافة ؛ إذ حدد نوع الوفود الواقعة (وفود النجم) وكأنها تنظر شيئاً وهي على أهبة الاستعداد لفعل شيء ما ، وهي تبحث عن أبواب تنهزم من خلالها من هذا القادم من الشرق (الشمس) فيما كانت الأبواب الغربية مغلقة بل إنها غير موجودة ، وهنا يعرض الباث بين الفعل (لا ترى) والمفعول به (أبواباً) بالجار والمجرور (في الغرب) إضافة إلى حذفه للفاعل ؛ وإلحاق الجملة الاسمية (وفود النجم واقفة) بجملة فعلية (لا ترى في الغرب أبواباً) ، وهاتان الجملتان ليستا من نوع واحد ، بل الأولى خبرية تشي بالثبات والديمومة ، والأخرى ؛ إنشائية تقوم على النفي ؛ مع وجود المفرد (النجم) (الغرب) والجمع (أبواباً - وفود) ، وتزجج الأسماء بين المعرفة (وفود النجم + الغرب) والنكرة (واقفة - أبواباً)، ويحضر التخفيف (تخفيف التنوين لأجل

نهاية البيت) (أبوابا) في البيت خمسة أسماء وفعل واحد ثلاثي مضارع منفي متعد وحرفان (الواو) للاستئناف و(في) حرف الجر واعراض شبه الجملة (في الغرب) في حين أننا نلاحظ في البيت الذي سبقه حضور واو العطف والحرص على الإطلاق (آبا) ، والتصريع في مقدمة القصيدة ، والتصريع نوع من التكرار الموظف للتأثير في المطلعي، وهذا الإطلاق دلالة على الهم، أما التخفيف فموجود أيضاً (أوصابا) وهو جمع يدل على الكثرة والآلام ، والأفعال حركية الطابع (آبا ، قراك - جار) تحضر المعرفة (هذا - الليل - الهم) ؛ والنكرة (أوصابا) ، والأفعال ثلاثية مجردة معتلة ماضية أحدها متعد (قراك) ، والأسماء جامدة (الليل - الهم - أوصابا) ، وفي الحروف نلاحظ حضوراً للأحرف الحلقية (أ - ه - ح) ، وكذلك حرف المد (الألف) .

إن تناغم هذه العناصر وتناوبها يسهم إسهاماً واضحاً في تميزها من غيرها ، هذا التميز الذي يحقق لها جمالية واضحة ...

وقد كانت حالة الفجر النفسية هي الهبة ، وهيبته نابعة من أن الليلة قاسية ، ولحن هنا إزاء نسبة غير مألوفة بين القسوة والليلة ؛ إذ إن الاعراض بين أركان الجملة الاسمية بين الاسم (الفجر) والخبر (هابا) وتقديم أداة التشبيه وإدخال التركيب الاعراضي ضمن التركيب اللغوي يخلق ترقباً عند المتلقي وتحفيزاً لعناصر التركيب ؛ إضافة إلى العلاقة التصادمية بين الليل والفجر (وقد أكثر ابن المعتز من الحديث عنها ، ويلحظ أيضاً حضور أحرف المد (الياء والألف) والترحج بين المذكر والمؤنث ، والمعرفة والنكرة (الفجر) (ليلة) .

إذاً إن التقديم والتأخير والاعراض وإنشائية الجمل وخبريتها والتكرار والإطلاق وإستاد الألفاظ إلى ألفاظ غير مألوفة وفقاً للذاكرة كل كلمة .. قد ساهم في انزياح التركيب عن العادي والمكرور ...

يتابع الباحث بعد ذلك إتمام وصف أبعاد لوحته إذ الرشا أغضب الإدلال وهذا الرشا يتجلبب بالحسن ، فالاعراض بين (لابس) و(جلباب) (للحسن) يهدف إلى التأكيد والتوضيح ، وقد أضفى على التركيب حلة قشبية من الجمالية التي ميزته من غيره ، بل منحت التركيب شعرية واضحة فمن المعتاد أن يلبس الرشا جلباباً من جلد أو قماش أما أن يكون هذا الجلباب نابعاً من الحسن فهذا هو الانزياح عن المألوف وخرق التكرار والإبداع في نسبة الكلمات إلى بعضها وهذا التفاعل بين الألفاظ العادية يمنحها ومنح النص حياة جديدة وتحفيزاً لدورها الدلالي والمندلوي .

بعد كل ما سبق يلتفت الباحث إلى نفسه / الراوي / ليصف حالته الشعورية تجاه هذا الرشا الذي سحر العين ، فيستعمل صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول مع أن الساحر والمسحور معروفان لديه ، والعين هي التي أصيبت بالسحر وهذا خالف المتوارث فالعين عادة هي التي تسحر ، ولم تعد ترى سواء من الناس أحبابها ، فتفي الفعل أرى بالفعل الماضي الناقص (لست) فيه شذو للمتلقي فهو يهدف للتأكيد من جهة وللتحفيز من جهة أخرى ، التأكيد للمعنى ، والتحفيز لمخيلة المتلقي ولا ينسى أن يخفف التنوين في آخر البيت ؛ ويحرص أيضاً على الجمع بين المفرد والجمع .

وهذا الحضور الصريح لأحرف المد خاصة الياء والألف ، واستعمال المعارف والتكرات ، وكذلك حضور حروف الخلق (ح ، ع ، غ ، هـ) وأحرف الصغير خاصة السين (سحرت ، لست ، الناس) له دوره ، والجمل الخبرية والإنشائية (سحرت عيني ، فلست أرى غيره في الناس أحباباً) إضافة إلى الجمل الكبرى والصغرى ، وإنابة المفعول به عن الفاعل ، وما له من أثر إذ إن تبديل أدوار الكلمات في التركيب حافظ أيضاً لانزياحه عن النمطية الثابتة .

والباث ابتلي بهذا الوضع - وعادة تكون البلوى للأمور السيئة - لكن ما يفعله المحبوب قد جعل التعلق به نوعاً من الابتلاء ؛ وهذا البيت يلحظ فيه حضور حروف المد بل غلبتها (الياء والألف) .

وتناول الجمل بين الإنشائية والخبرية (ولحيي) (وأرى للبين أسبابا) وهذا التناوب بين نوعية الجمل يبعث شيئاً من الحركة والدينامية للركيب إذ لجوؤه إلى فعل الأمر ثم الرجوع بين الضمائر (أنت / أنا) ، وكذلك استعماله للمعرفة والنكرة (البين) (أسبابا) يشدُّ مخيلة المتلقي .

ويلجأ إلى الإيهام فالأسباب غير معروفة ، فكأنه يربط هذا البيت بما يليه ، أو يريد الوصول إلى أسباب الأسباب ، ويحرص أيضاً في هذا البيت شأنه شأن الأبيات السابقة على تخفيف القنوين في آخره ، وعلى الاعراض بشبه الجملة (للبين) بين الفعل ومفعوله ، وعلى حذف الفاعل أيضاً والتقديم والتأخير (ولحيي إذ بليت به - إذ بليت به لحيي) .

ويحضر أيضاً الفعل المبني للمجهول إذ يستدعي ذلك إثابة المفعول به عن الفاعل مما يحقق انزياحاً عن طبيعة العلاقة بين الألفاظ وخرقاً للسيرة التقليدية للفعل والفاعل والمفعول به ...

وفي هذا البيت أيضاً يحضر المفرد كما يحضر الجمع ؛ وتتناوب الأفعال بين اللازمة (بلي) والمتعدية (أرى) ، وهي ثلاثية معتلة الآخر .

وربما من أسباب ذلك الابتلاء هو أن هذا الحبيب غصن يهتز في قمر ، وهذا القمر هو وجهه ؛ أما الغصن فقدّه المياس ، بركضه وسحبه للوشي من اللباس ويحرص الباث على استعمال صيغة المبالغة

(سحابها / فعلا) كنوع من التأكيد على نبل محمّد ذلك الفصن ويستفيد من معطيات الطبيعة الصامتة والمتحركة ؛ ويحيل عملية المتلقي إلى عناصر غير محددة ودوالّ تحتمل أكثر من تفسير وتأويل وهذا بحسب للباث ، إذ إن مثل هذه الدوال المراوغة وطريقة التركيب الداعمة لطبيعتها تساهم في نقل الخطاب نحو التفرد والتميّز من سواه.

ويعرّض الباحث أن يجعل الخبر جملة فعلية أساسها الفعل المضارع الدال على الحركة (يهتز) ، والاستمرارية التي لفتت الانتباه إلى سماته ، إضافة إلى تحويل وجهة الخطاب من الحديث عن الأسباب وحالته النفسية إلى الحديث عن ذلك العنصر الراكض والمهتز والساحب للوشي ؛ ولعل لجوءه إلى الحذف ، والتخفيف (سحاباً) والتقديم والتأخير (للوشي سحاباً / سحاباً للوشي) وبدء البيت ببنكرة مفرد مذكر ثم انتقاله إلى نكرتين مشتقتين (راكضاً / سحاباً) ، و(قمر) الاسم المفرد الجماد النكرة ، و(الوشي) الاسم المعرفة المذكر ؛ إضافة إلى جعل خبرية واسمية يحفز المقصورة الجمالية للألفاظ ومن ثمة للراكيب ، وتنزاح إلى طريق غير مكرور .

إن ذاك الغصن يتزّى بزّي الله ، وكيف لا يكون كذلك وهو الذي تثمر أغصان راحته لجناة الحسن عناها ، إذ الإثمار يكون للشجر لكنه ها هنا كان من الأغصان وليست أية أغصان ذلك الرشا الجميل صاحب الأصابع الفضية ، وقد صار للحسن جناة يجنونه ، أما العناب وهو ثمر أحمر حلو لذيذ الطعم له نواة (كما تقول الدلالة المعجمية) فقد تجاوز مساحة حروفه ومعجميته ؛ لقد أمكنه هذا التركيب الساحر من تجاوز قدراته الذاتية (كألفاظ كثيرة) بأشواط كبيرة ، إضافة إلى أنه لم يقل لجناة العنب ، بل لجناة الحسن ولم يقل أيضاً لجناة الحسن حسناً بل قال لجناة الحسن عناً ، فكأنه أراد بهذا

الإدهاش لفت انتباه المطلقي إلى أن العناب مملىء بالحسن ، وأن أغصان راحة اليد تثمر ، وعندما تثمر ، تثمر عناباً لجناة مخدومين ، وليس لأي جناة ، إنهم ليسوا جناة الأكل ، بل جناة الحسن والجمال ...

في البيتين السابقين نلاحظ التخفيف (جلباباً + عناباً) ونجد الاعراض (للتيه - لجناة الحسن) وحضور الجمل الخيرية ، والحرص على ربط الأبيات عبر علاقة التضمين وتحضر النكرات (لابس - غنج - مليح - عناباً - أغصان) وحضور الأحرف الحلقية (غ، ح، خ، ع) وتناول الأفعال والأسماء ، وحضور الجمع والمفرد ، وإعمال الاسم المشتق النكرة عمل الفعل في المفعول (لابس للتيه جلباباً) وكلّ هذه الانزياحات تلفت انتباه المتلقي لجماليات النص الأدبي .

يعود بعد ذلك إلى الأسباب محاولاً تحديد نوعية العلاقة بينه وبين ذلك الذي لامه فيه الوشاة نتيجة لعلاقته مع الباث ، وقد استجاب لهم (ولا نعرف أي الظاهر أم الباطن !) فذمّ الباث وعابه ، وقد يحمل هذا نوعاً من الدلال والذكاء معاً وشيئاً من حسن التغلّص ؛ فكانت استجابته سريعة ، إذ ما إن لامه الوشاة في ذلك المحبّ حتى استجاب لهم ، وقد قدّم (في) وفصل من خلالها بين الفعل وفاعله باعراض يبدّد النسق العادي لسير الألفاظ ..

فالفعل لامه ثلاثي معتلّ متعدّ ، والوشاة جمع معرف ، والاعراض بشبه الجملة (في) والتأخير والتقديم ، التأخير للمفاعل (الوشاة) والتقديم للمفعول به (الهاء) وقد حرص على أن يعبر عن المفعول به ، بضمير وعن الفاعل بجمع معرف (الوشاة) ، وكم تستعمل للتكثير مسبوقة بالفاء ؛ (وذمّني) فعل ثلاثي مضعّف متعدّ ، وعاب فعل ثلاثي معتلّ ؛ والإطلاق يكون في نهاية البيت ، (عاباً)

ويُكرّر في هذا البيت (في) و(كم) إضافة إلى حضور لافت لأحرف المدّة ، مع جمل خبرية ، تتعاقب من جهة وتخترق بحروف وأسماء وكل هذا له دوره في النص .

إذ إن الاعراض والتقديم والتأخير والتكرار والتخفيف عناصر تساهم في انزياح الزاكيب عن سيرتها الأولى العادية إلى نهج آخر ، وهو نهج حضور الوظيفة الجمالية إضافة إلى تناغم أحياناً بين التفاعيل والألفاظ ، فكان الوزن قد اتحد بالألفاظ لتقوية الجهرس ، ولم يشأ خرقها ؛ لأن الخرق ليس دائماً مجلبة للشعرية ؛ ذلك لأن بعض أنواع الخرق أقوى من بعض الأنواع الأخرى ؛ ومن ذلك الانسجام بين الألفاظ والتفاعيل لتولد شعرية هامة ؛ فهذا الثبات أقوى من الخرق في حين أن الخرق عبر (التدوير والتصمين) أكثر ألراً من الثبات ، وأكثر فاعلية في بني النص اللغوية ...

ولم يدّر الوشاة أنهم عذبوا عاشقاً بهذهم هذا ، وهو يعاني التعب الشديد وهذا التعب ناتج عن الحب (متعياً في الحب أتعاباً) يبدأ البيت بفعل ماضٍ ثلاثي مريد بالتضعيف ، متعة ، ويلحقه مفعول به نكرة (صباً) ثم بالجار والمجرور (بعدهم) وهي مصدر معرفة بسبب الضمير ، ويعرض عبر (بعدهم) بين الصفة والموصوف (صباً - بعدهم - متعياً) والحب معرفة : و(متعياً) اسم مشتق نكرة ، (إتعاباً) مصدر نكرة ، وجملة (عذبوا صباً) جملة خبرية تحتل وجهين من الدلالة ؛ وما يلتفت النظر في هذا البيت هو تضعيف الحروف .

وأيضاً حضور حروف الخلق والصغير والمد وتكرار حرف الباء خاصة إذ إن بداية البيت تسرّ سرّاً رتياً ثم تخرق بالاعراض ثم تتناوب النكرات والمعارف ويحدث تكرار لبعض الحروف وكل هذه العناصر تشكل انزياحاً عن العادي قد يسهم في شعرية الخطاب الشعري .

لقد حاول المحبوب أن يظهر غير ما يضمره فقد تبرأ من محبته
لحبيبه (فتبرأ من محبتنا) إذ النسبة للضمير والتخفيف (تبرأ) للمناسبة
بينه وبين السياق ولتخفيف حدته ، وقد كان الباحث يدرك أن هذا
التبرؤ هو وليد الموقف ، وليس ناتجاً عن عوامل داخلية فأتبع ذلك
(وأراه كان كذاباً) وقد حذف اسم كان لأنه معروف مسبقاً فكان
هذا الحذف دور تشيطي في إعادة قراءة التركيب كله وتفحص
معامله ، وقد بدأ الباحث بيته بحرف العطف (الفاء) ليجمعه إلى سواء من
الآيات والمداليل وقد وردت في البيت ثلاثة أفعال (تبرأ) خماسي
(أراه) ثلاثي معتل متعدد و(كان) فعل ماض ناقص ؛ فلها هنا ترجيح بين
زمانين أولهما الماضي وهو (التبرؤ) ، وقناعة الباحث (في الحاضر) إضافة
إلى تخفيف التوین في آخر البيت (كذاباً) ، ويُلاحظ أيضاً غلبة حروف
الملة (وحضور حرفي الياء والنون ، أما الجملة فخرية مشبهة من صفاتها
الدمومة والتصديق والحيات والظقة .

إن الأفعال تشكل حضوراً قوياً في هذا البيت يجعل الحركة
سمة واضحة فيه .

ويتابع الباحث حديثه عن محبته برغم ما فعله عبر تنويع جديد في الضمير ، وأن العين لا ترى (لا ترى عيني) وتساءل لماذا عينه لا ترى ؟ فتأتي الإجابة مسرعة فعيني (نسبة للباحث) لا ترى لهذا الحبيب شبيهاً ، فهي نقلة جديدة ، فبعد أن كانت العين مسحورة في بيت سبق ، ولا ترى في الناس أيَّ حبيب ، صارت لا ترى له في الناس شبيهاً ، فهل هو تطور في الدلالة ، أم أنها لم تجد حبيباً ، فصارت تبحث عن شبه له ، فلم تجد أيضاً وكيف تجد وهو غزل في الحب ما حابي ، وها هنا يحذف المبتدأ لأن ما سبق يدلُّ عليه ومن جديد يحقِّز الباحث مخيلة المتلقي ليربط النصَّ ببعضه إذ إن هذا الاختصار القائم

على الخذف كان له أثرٌ كبير ؛ إذ شكل انحرافاً عن السائد من الراكب .

لقد أتبع الباحث في هذا البيت (جُملة البيت الذي سبقه الخيرية) بجُملة إنشائية كسرت رتابة الجمل السابقة عبر النفي (لا ترى) ، والفعلان الواردان أحدهما مضارع مجرد متعدي ، والآخر ثلاثي مزيد بحرف ، زمانه في الماضي ؛ وتحضر أيضاً المعارف (الحب) ، والنكرات (شبهاً) ، والأسماء (عيني ، شبهاً ، غزل) ، وبعد الجملة الإنشائية تأتي جملة خبرية (هو غزل) تدلّ على الثبات وغلبة الصفات ، والاعراض يشبه الجملة (له) بين الفاعل والمفعول به (لا ترى عيني له شبهاً) فتكون بذلك قد حدثت مواءمة بين الإنشائية والخيرية ، والأسماء والأفعال ، وحضر الاعراض والخذف ، والمعارف والنكرات ؛ وهذا التمازج بين صيغ وتراكيب مختلفة المشأ يسهم في كسر تقليدية الراكب وثباتها وتحويلها من العادي إلى الشعري .

ومن سمات هذا المخبوب إضافة إلى أنه (غزل) حلالة حديثه ، وحلاوة هذا الحديث وغلامه عند الباحث فقد أقام له الحجاب كي يمنعون أي راغب بسماعه ، ويفصل ها هنا بين الفعل ومفعوله (قد جعلت له دون علم الناس حجاباً) ، فالباث يستعمل قد لزيادة التأكيد ؛ ويؤكد الحديث مبهماً (واو رُبّ) (حديث) نكرة ؛ وفي مجهولية هذا الحديث تكمن قيمة كبيرة إذ إن عدم معرفتنا به (وقد وضع له الحجاب) توليه أهمية كبيرة قد لا تبقى كما هي فيما لو كان الحديث معروفاً من قبل المتلقي .

والفعل (جعل) فعل ماضٍ متعدّ صحيح والمفعول به (حجاباً) جمع نكرة وقد خفف الباحث التوين كما في نهاية كل أبيات هذه القصيدة ، مما أعطاها امتداداً سببه مدّ الصوت وعدم تحديده بالتوين .

وقد استعمل المعرفة أيضاً (علم الناس) والناس جمع لا مفرد له من جنسه وال (الجنسية) تستغرق عموم الجنس ويرتبط هذا البيت عبر التضمين مع البيت الذي يليه إذ يقول فيه :

لا يَمَلُّ النَّاسُ لَافِظَهُ بِمَقْصِدٍ يَعْجَبُ إِعْجَاباً

إذ إن الباث يعود ليستعمل أسلوب النقي (لا يَمَلُّ) يؤخر ذاك الذي لا يَمَلُّ من النثر المرسل الجميل ؛ وهذه النقلة النوعية بين الضمير - أنا / هو وهذا الـ (هو) ؛ هو الذي يعجب إعجاباً ، إذ يخفف التنوين ، فيأخذ سمة الإطلاق غير المحدود ، وبعد الجملة الإنشائية (لا يَمَلُّ) ، تأتي جملة خبرية (يعجب) ، ونجد حضوراً للتقديم والتأخير فيقدم المفعول به على الفاعل ، والمشتق (اسم الفاعل) وهو من فوق الثلاثي نكرة (عَفَنَ) ، أما الفعل الذي يليه فهو رباعي مضارع ؛ جاء مصدره بعد ذلك ، و(لافظه) معرفة بالضمير ، وهو اسم فاعل مشتق ؛ إن تناوب التقديم والتأخير والنكرات والمعارف والجميل الإنشائية والخبرية والأسماء والأفعال يساهم في شعرية الراكب ...

ينقل الخطابُ الباثُ بعد ذلك إلى الضمير (نحن) ، ويعني به المبالغة إذ يعني فيه (أنا) (نحن في عرض الفخر) ، قد أبحناه ، إن ما كان يلفظه لنا لم نؤكده سراً ، بل نحن (الباث) منعناه عندما أردنا ، وأبحناه بإرادتنا فطاب لنا بعد الإباحة وأبقينا على بعضه ، وقد حرص الباث على أن يسبق الفعل (أبحناه) بحرف التحقيق (قد) بهدف التأكيد ، وحرف العطف (الفاء) ليقوي الرابطة بين الأفعال ، فالعلان ثلاثيان أحدهما مجرد والآخر مزيد ، وأحدهما متعّد والآخر لازم ، والفعل (حويّنا) هو ثلاثي مجرد معتل متعّد أتبع بنكرة (أنهايا) وقد خُفّف التنوين ... ويلحظ في هذا البيت حضور لأحرف الخلق

والمذّ خاصة (الألف) وحرف (النون) ويحضر الاعتراض أيضاً في هذا البيت بين الفعل وفاعله / والمفعول به ، بشبه الجملة الجار والمجرور (منه) .

أما جمل البيت فهي جمل خبرية تمنح السياق و تمنحها أهمية كبيرة لأنها جاءت بعد جمل إنشائية في البيت الذي سبقه وقد ساهم ذلك في إعطائها قيمة جمالية بفعل التناوب بين الجمل مع سمات كل منها وتميزها هذا التميز الذي يخفف منه تتاليها ، لكن تناوبها يقوّي دورها الجمالي ...

إن الانزياح يحضر في النصّ حضوراً واسعاً ، وقد تبدّى هذا الانزياح في مظاهر متعدّدة منها الحذف والتقديم والتأخير والاعتراض والتناوب ، ومما أضفى أهمية خاصة على لغة النصّ أيضاً تناول الجمل الإنشائية والخبرية وحضور المعارف والنكرات والأسماء والأفعال ، والأفعال اللازمة والمتعدية وسواها ...

وقد اتضح لنا شيء من خصوصيّة الخطاب الشعري الذي يحرص على وظيفته الجمالية أكثر من حرصه على الوظيفة الإبلاغية بل إنّ الوظيفتين تتعانقان معاً لتأدية وظيفة الخطاب الإبداعي التطهيرية ...

إن طريقة تركيب الكلمات والنسق الذي ترد فيه يساهم مساهمة فعّالة في إعطائها خصوصية تتميز بها من سواها ...

النصّ الثاني

وذمام عاصرها وحقّ سقائها^(٣٢)
فلذاك قلبي مغرم بصفايتها

لا وتُسكّ لا وحياتها
ما همّ قلبي أن يهيم بغيرها

ليسزجع بعد ذلك ذمة عاصرها ثم يقودنا إلى (الاستيقاق) ، إنه ينتقل من شيء حاضر بين أيدينا ... إلى الماضي البعيد ... إلى مستقبل غير واضح المعالم ... مستعملاً لكل صيغة من هذه الصيغ طريقة في التعبير ، ثم يزيد ذلك بكلمة تعجب وحرف الخطاب (وي - ك) إذ تناوب الضمائر بين حالتين (المخاطب) و(العائب) فتسيطر (هي) على عموم الدلالة ، وهذا فقد أحسن الباحث في جذب المتلقي للنص عبر هذا الاختيار السليم للأساليب لا يكون إلا بشيء .

لقد منح هذا التوارد والتتابع الراكيب شعرية خاصة قام على أساسها هذا البيت ، وقد تناسلت صور النص ومعانيه من هذا المفتاح الهام .

إن حذفه للفعل أقسم ... والرجح بين المفرد والجمع تعبير عن توق الباحث لحالة بعينها **فالعاصر واحد** ، لا إشكال ، هذا غير دلالات وجودهم (جماعة) . إن العاصر والقوم قد فقدوا صفاتهم الأخرى .

لقد استعمل الباحث اسمين جامدين (ذمام - حق) وقد جاءا مضافين وبذلك مزج بين الألفاظ عبر علاقات تصاهرية ، إضافة إلى هذا التناغم بين الراكيب والتفاعيل العروضية مما بث نغمة موسيقية فريدة تمازج فيها أسلوب القسم مع التركيب في الجرس الموسيقي وبحضور الإطلاق (ها ..) وتكرار حروف المد وبعض الضمائر و(لا) و(الواو) ...

بعد هذا البيت المتميز براكيبه وبأسلوبيته ينتقل الباحث إلى الحديث عن ذاته بالالتفات من ضمير العائب هي إلى هو (قلبه) إذ يبدأ البيت بتفي أن قلبه قد هم للهيام غيرها ؛ وهذا الاستعمال لتلك الألفاظ له دلالة ف (هم) فعل يعني عزم على الأمر ، لكن هذا العزم منفي ، وقد نسبته إلى قلبه أيضاً ، وإن اتضح لنا أنه يتفي الحاضر

بالماضي (هم / يهيم) والهيام درجة متقدمة من درجات الحب ، إذ يعني ذلك أنه ربما يكون قد أعجب بسواها لكنه لم يهيم بغيرها ، إن الرجح بين (هم) الفعل الماضي و(يهيم) المضارع له أثره في جمالية النص ، وتركه (غيرها) مبهمة غير معروفة ، بل إن هذا الـ (غير) هو منسوب ومعروف قياساً (ها) ، والمادة الصوتية لـ (هم / يهيم) متقاربة وتوحي بالتكرار ، والمصدر الموزون من أن وما بعدها صاحب دور جمالي وإبلاغي .

إن الباث يرك الحالة معلقة فالقلب لم يهيم بغيرها ، والجملة إنشائية (ما هم) و(يهيم) خبرية وهذا الرجح بين الضمائر (هم / هو / أنا / هو / هي) وأثر حرف الميم المشدد (هم) .

إذاً لقد ساهم اللفظ مع التكرار والالتفات وإرجاع الضمائر بمداليلها إلى البيت السابق في تميز لغة هذا البيت ! وتأتي بعد ذلك اللام التعليلية التفسيرية (لذلك) واسم الإشارة للتخصيص ، والخطاب (الكاف) إشارة إلى يقينية الأمر ، فقلبه لم يهيم للهيام بغيرها ولذلك القلب ذاته (قلبي) مغرم فهو الذي لم يهيم وهو المغرم ، لقد كرر الباث (قلبي) بذات الصيغة لكنه في الصيغة الأولى جاء الفعل قبله إذ اتضح الحدث من الفعل ، وصرنا ننتظر الفاعل في حين أنه بعد ذلك قدم الفعل على المغرم ، وهذا له أهمية بالإشارة إلى القلب في أنه هو المغرم ، في حين أن التركيب الأول كان النفسي حليفه لأن فيه سلبية ، إذ آخر القلب ، لكنه ها هنا قدمه وذكر أنه مغرم بصفاتها .

إذاً لقد امتزج التركيب بالمعنى فعندما كان فعل القلب سلبياً نفاه وأخره ، وعندما كان فعله إيجابياً قدمه وألبته ... وذكر أنه مغرم بصفاتها ، بكل صفاتها إذ تناسبت مع نهاية البيت الذي سبقه (سقاتها) ، ولانزال نلاحظ توارد حروف الهاء والباء والمد .

ومع أن التفسير والتبرير والتعليل لا يليق بلغة الشعر لكنه هاهنا لا يخلو من جمالية قامت على التقابل بين حالتين ، بين الشيء المجهول الذي لم يهم به القلب ، والذي أغرم فيه القلب (قلبي) ، ففي الصيغة الأولى حرص على ربط الحالة السلبية بالزمان الماضي مع النفي لكنه في حالة الغرام أطلق المعنى من الزمان ، فهو خارج التقييد بالزمان ، مما ساهم في جلالة ، (التقابل بين الأفعال والأسماء ..).

ثم يستأنف الباحث حديثه بالتركيب الشرطي مع حذف لفعل الشرط وإحضار الفعل (اجتماعاً) للتفسير وبحضر الضمير (هما) الدال على المتنى ، وها هنا تحفيز لمخيلة المتلقي للتساؤل عن (هما) من هما؟

فالبات يسعى إلى إدخال المتلقي في غياهب نصه ويحشره في زاوية المتابعة للاكتشاف ويحرص على استعمال ميم العماد وصيغة التثنية ، والفعل ضمّ بما له من مدلول معنوي إذ يشير إلى الشوق والحب والحنان ..

ويعرض الباحث حرصاً شديداً على اختيار ألفاظ ذات دلالات
قوية تنسجم مع السياق ، وتتابع أحياناً بشكل سببي (اجتمعا / ضم
سناهما) .

وهذه الإطالة في إيصال المتلقي لجواب الشرط لها دورها ؛ إذ يطيل الجملة التي تعرض بين أجزاء الجملة الشرطية (ضم سناهما....) ليوصلنا بعد ذلك ومع التلاحم مع الجملة المعروضة إلى الجواب (أشعلا كنفاتها) .

ويعرّض على استعمال ألفاظ ذات دلالة على النار (السنا - الإشعال) والتكرار (حرف الهاء خاصة) ولا يزال الإرجاع بضمير إلى أبيات سابقة والاتلفات بين الضمائر وتغيير مداليلها من التثنية إلى

المفرد المذكور إلى المثني إلى المفرد المؤنث (هما / هما / هو / هما / هي) وتكرار الألف والميم والجيم ، والأفعال المتعدية (ضم / أشعلا) والحرص على إنهاء البيت بصيغة الجمع وألف الإطلاق والرجح بين الأفعال المتعدية واللازمة (اجتمعا - ضم) وبين الخماسي والثلاثي المضعف .

أما الجمل فهي إنشائية يحرص الباحث عليها ، ويلحظ عدم لجوء الباحث للتقديم والتأخير لأن التركيب الشرطي والاعراض قد انزاحا بالتركيب والدلالة من التقريرية والمباشرة إلى الشعرية ، فالاعراض عنصر فاعل ؛ خاصة بين أجزاء الجملة الشرطية إذ إنه يخرق السير الطبيعي للسرد الشعري ..

بعد هذا ينتقل إلى البيت الذي يليه مبتدئاً بالنفي (نفي الجنس) واستعمال اسم التفضيل . والتميز (بعمة) بهدف توضيح ما أبهم على المطلقي والحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع (المسامع) فكان جسد الإنسان يتحول كله إلى مسامع ، من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى كثرة مستمعها ، وهذا النفي الذي يدل على إطلاق النفي إذ إنها أفضل من كل شيء بنعمتها المتميزة ، والتكرار يحضر أيضاً (هاك / هاتها) فهي في حركة دائمة تناو لها الأيدي ، إذ لا يكفي الآخذ بأن يقول له المعطي (هاك) بل يقول له (هاتها) دلالة على التأكيد ، والرغبة في التناول ، وأهميتها التي تجعلها في حركة دائبة من يد لأخرى .

وقد أدخل الشرط بين هاك وهاتها ، بل لنقل إنه آخر الشرط وكان حقه التقديم وهدف منه إظهار حالة بعينها يدرك كنهها الباحث جيداً إذ لو قدرنا الشرط في صورته الأولى قبل التقديم والتأخير لكان علينا القول :

" إذا طربت فلا شيء أحسن نعمة في المسامع من قول هالك وهاتها ."

لكن التركيب الشعري المبدع ينجح في إعطاء النص خصوصية عبر تبديل المواقع ، والتقديم والتأخير ، مما يضفي على التركيب والسياق معاً خصوصية جمالية تميزه ؛ ولقد شكل هذا الانزياح ميزة خاصة للبيت جعلت المتلقي ينتبه إلى ماهية هذا التقديم والتأخير مع ما يحققه من تشويق ، ومن إدهاش للمتلقي في نهاية البيت ...

(هالك وهاتها) كلاهما اسم فعل أمر الأول بمعنى (خذ) والآخر بمعنى (أعطني) وهذا التناوب بين الأخذ والعطاء يشير إلى التفاعل والتواصل ، إضافة إلى الالتفات الحاصل من تناوب الضمان (هو / أنت) ؛ إن الجملة الشرطية (إذا طربت) اعتراض بين المعطوفين مع حذف جواب الشرط لدلالة ما تقدم عليه ؛ واعترض آخر بين (أحسن ونعمة) عبر الجار والمجرور (في المسامع) أما اسم التفضيل فهو اسم مشتق مسبق باسم جامد ؛ والزجج بين الأسماء والأفعال (هالك - طربت - هاتها) له دوره في تميز التركيب إضافة إلى حضور صوت الميم والتعبير عن الطرب بالفعل والطرب دليل المنفعة والسعادة .

إن تعدد الانزياحات في نسج النص الشعري مدعاة للتواضع من عناصر أخرى تميز هذا النص عن ذاك ، ولعل الانحرافات التي تحدث على صعيد الراكيب اللغوية هي الخطوة الأولى والأساس في شعرية الخطاب الشعري ...

ينقلنا اليات من أسلوب إلى آخر فمن القسم في البيت الأول إلى النفي ، إلى الشرط عبر الأداة (من) .

والفصل بين أجزاء التركيب الشرطي بحث حالة من التركيب لدى المطلق إذ استطاع الباحث أن يستغل إمكانات التركيب الشرطي ليعرض بجملة ، وقد لجأ في جواب الشرط إلى حرف التحقيق (قد) بعد أن ربطه بفاء الجواب ..

أما التكرار فيحضر حضوراً واضحاً (فعلات / فعلاتها) و(رأى / رأى) ، وله دوره الهام ، وقد استعمل هذا اللفظ في فاتحة القصيدة ، وقد حرص على إنهاء البيت بـ (فعلاتها) وتركها مفتوحة دون تقييد مع ما يدل عليه الجمع من معان واسعة وهامة ..

وكان يؤدي المعنى قوله (ورأى فعلات ...) لكن الوظيفة الجمالية للتركيب اقتضت منه التكرار والاعراض ؛ هذا الاعراض الذي شكل انزياحاً عن خطابية التركيب . والبحث هنا يحرص على التركيب (ورأى ... / فقد رأى فعلاتها) فريضة ... أولاً ثم رؤية فعلاتها إذ إن هذا التباطؤ له دوره وأثره ، أما الضمان (هو / هو / هو) فكلها ترجع إلى شيء واحد والأفعال كلها في الرمان الماضي ، يدل بعضها على الشك ، وبعضها على اليقين .

إن التكرار اللفظي والمعنوي يرسل جرساً يتناغم مع التركيب لبعث جمالية اللغة الشعرية ؛ وهذه التراكيب تنزاح عن المألوف في الصياغة فتحدث انزياحاً عن الإيصال نحو الجمالية والإيصال معاً إضافة إلى التناغم أحياناً بين التفاعيل والكلمات (من شك في) والجميل ذات النوع الواحد ونسبتها للماضي .

ثم يتنقل الباحث ليستدرك في البيت الذي يليه ويشرح بعض الذي فاتته ليس بهدف الشرح للوصول لمعنى محدد بل إنه شرح يهدف للفت الانتباه إلى جوانب أخرى وليعبر عن رؤية الباحث لبعض الأمور بقوله :

لكنها مهجات جسم الماء لكن جسم الماء من مهجاتها

ويكرر في هذا البيت ألفاظ الشطر الأول في الشطر الثاني لكنه يتلاعب في التكرار ويغير الصيغ إذ إن التي تشير إلى ... في الشطر الأول تشير إلى ... في الشطر الثاني لأن جسم الماء نابع من مهجاتها ...

إن الضمير يترجح بين (هي / هو / هو / هي) وهكذا يبدأ البيت وينتهي بـ (هي) ليؤكد على التماهي مع جسم الماء ويرجع مهجات جسم الماء إلى مهجاتها لأنها أصل الحركة ، وهي التي حركت فيه الحياة حين اقرب منها واختلط بها ..

وتبدو الألفاظ من أول وهلة أنها تكرر لا طائل منه ، وأنها تكرر المدلول ذاته ، لكن الباث وإن استعمل ذات الألفاظ قد استطاع أن يمنح بيته حيوية فريدة إذ حقق إشعاشاً للمتلقي وانحرافاً عن الشيء المتوقع ، إذ يحرص على الاستدراك ، وقد بدأ البيت بالاستدراك ، ثم يستدرك على الاستدراك ليعد المتلقي في نهاية البيت إلى أوله وأوله يحيل إلى البيت الذي سبقه ..

ويحرص الباث على استعمال صيغة الجمع (مهجات) و(جسم الماء) و(لكن) وغير ذلك من المظاهر التي تساهم في انزياح النص عن عاديته وأخذه نحو التركيب الشعري .

لقد جعل الباث عبر هذا التلاعب في السواكيب من الألفاظ العادية ألفاظاً غير عادية في بيت واحد وسواكيب متنوعة تؤدي وظائف قد يتضح منها - أول ما يتضح - أنها ذاتها أو أنها تشير إلى التقريرية ... لقد تواشح تكرر الحروف ، مع تكرار الألفاظ مع تكرار الصيغ ليسم البيت بميسمه ويؤكد بصماته الناصعة عليه ..

ثم يصل الباث في البيت الذي يليه إلى المتلقي عبر الالتفات من الضمير (هي) الغائب إلى الضمير المخاطب (أنت) (جاءتلك) ، وهذا إشراف للمتلقي في النص الشعري ، وهي وقد جاءت في الفعل الماضي وحالتها (بكر) وحاملتها (بكر) ثم يدور ليدخل في ذاتية المتلقي ويصف حالته النفسية وحركة قلبه التي تماهت مع حركاتها ؛ وهذا التكرار له أثره في لفت انتباه المتلقي (بكر / بكر) والتقليل في الضمائر (هي / هي / أنت / هي) فالباث يحرص في هذا البيت كسابقه على استعمال اللغة الفنية والتحليل على الألفاظ بزاوية تؤدي ما يريد ؛ ويحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع وتعريف بعض النكرات بالإضافة ...

لقد بدأ هذا البيت بـ (جاءتلك) وقد حقق من خلالها عبر هذا الالتفات إدهاشاً سوى أو فاق الإدهاش والاثار الذي تحققه الأساليب الإنشائية من شرط واستفهام وقسم . إذ لفتها هنا انتباه المتلقي للتساؤل عن التي جاءت وهي بكر ، ثم يصل بعد ذلك إلى ربط بداية النص بنهايته . وها هنا يوصلنا إلى حمرة حدها ، هذه الحمرة التي صارت تحكي وحكيها ذو نكهة نابغة من نكهاتها ؛ الأسلوب الإنشائي ، والجزم والتماهي ... يُخسب للنص .

واستعمال فعل معتل الآخر حذف مفعوله له دوره والحمرة اسم جامد مؤنث مفرد صار يحكي ... في حالة معينة محددة ، إضافة إلى أثر اسم الإشارة في التحديد والتخصيص ، كل هذه الوسائل قد سميت بالخطاب من الإبداعية إلى الجمالية .

أخيراً نقول :

إن الباث في عموم النص يلجأ إلى الحذف والتقديم والتأخير والتناوب والالتفات والاعراض والتكرار والقسم والاستدراك

والنفي والخصر والتخصيص وإلى المعرفة والتكوة والمفرد والجمع ويحرص أحياناً على الموازنة بين الألفاظ والتفاعيل العروضية ، وهذه الوسائل كلها تساهم في تحفيز ذاكرات الكلمات بالتعاون مع العناصر الأخرى لتمييز النص ومن ثمة تتحقق وظيفته الشعرية التي تتناغم مع الوظيفة الإبداعية ، بل تيسر لها طريق الوصول إلى نفس المتلقي ، وتمنح النص جمالية يمتاز بها عن سواء من النصوص الأخرى .

هكذا وجدنا فيما سبق أن اللغة الشعرية تمتاز عن اللغة العادية بحصال كثيرة بعضها يكون عبر التركيب وبعضها عبر الألفاظ وقسم عبر الحروف .

وقد وجدنا أن الخطاب الشعري يحاول الانزياح عن الخطاب العادي بوسائل متنوعة كالتكرار والتقديم والتأخير والحذف والاعراض والتناوب ...

ولم تكن حظوة خطاب ابن المعتز الشعري قليلة من الانزياح الأمر الذي منح خطابه خصوصية تميز بها وقربته أكثر فأكثر من الشعرية .

ها هنا نشير إلى أن البلاغة والنحو العربي قد أشارا إلى كثير من عناصر لغة الخطاب الشعري لكن حصرها بالمعيارية والتهافت على أمثلة وشواهد مستلة من سياقها أسأت الذوق الفني فرة طويلة ...

ولعل واجب الدارسين العرب في ضوء الدراسات الحديثة كامن في البحث عن جمالية الخطاب الأدبي العربي قديمه وحديثه خاصة أن هذه الجمالية قد أهملت طويلاً طويلاً ...

الهوامش

- (١) هذا البحث جزء من رسالة ماجستير حول شعرة القصيدة العربية قدمت إلى جامعة دمشق وقام بمناقشتها كل من الأستاذة د. علي دياب ، د. فهد عكام ، د. أسعد علي وحصلت على مرتبة امتياز .
- (٢) ابن المعتز شاعر ونقاد عاش في القرن الثالث الهجري (٢٤٢ - ٢٩٢) له ديوان شعري يتضمن نحو ١٠ آلاف بيت عرف عنه اهتمامه بالصورة وقد تميزت صوره بالصراع والتداسل ، من أشهر كتبه النونية (البدیع) ، وألفت حول شعره وحياته عدد من الكتب والرسائل الجامعية .
- (٣) قاسم ، عدنان : لغة الشعر العربي ٦ .
- (٤) هيد ، د. رجاء : لغة الشعر ١١٤ .
- (٥) المرجع نفسه ١١٤ .
- (٦) الوراق ، السعيد : لغة الشعر الحديث ٦٧ .
- (٧) فضل ، د. صلاح : نظرية البنية في النقد الأدبي ٣٩٦ .
- (٨) الفواد ، حسين : في مناهج الدراسات الأدبية ٧٨ .
- (٩) الأسعد ، د. همد : مقالة في اللغة الشعرية ٤ .
- (١٠) ويلك ، ريمه ، أوستن واربي : نظرية الأدب ١٧٩ .
- (١١) النابغة ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٢١ .
- (١٢) عياشي ، د. منار : مقالات في الأسلوبية ٣٥ .
- (١٣) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ٦٤ .
- (١٤) النابغة ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٤٠ .
- (١٥) جندان ، انصام : الخلف والتقديم والتأخير في شعر النابغة الذبياني ، ٢٦١/٢٦ .
- (١٦) الديوان ٢٤٣/١ .
- (١٧) الديوان ٢٢٥/١ .
- (١٨) الديوان ٢٦٦/١ .
- (١٩) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ١٣٩ .
- (٢٠) الديوان ٢٢٤/١ .
- (٢١) الديوان ٢١٥/٢ .
- (٢٢) الديوان ٣١٥/٢ .
- (٢٣) الديوان ٢٦٢/٢ .
- (٢٤) الديوان ٢٥٤/١ .

**مقاربة أولية لكيفية اشتغال
المقدمة في الخطاب
النقدي القديم***

عبدالرزاق بلال

* هذا البحث نشر في - علامات ، بالمقدد ٢٩٩
منسوبا إلى غير كاتبه، لأنه لم يكن يحمل اسم
أحد.

يقول الجاحظ : " إن لاهداء الكتاب فحة وعبءاً " ^(١٠)

مدخل :

إن الباحث في التراث النقدي القديم يواجهه فيض هائل من المؤلفات الجادة لعلماء كبار كانوا ولازالوا محط عناية واهتمام ، والملاحظ أنه كلما تطورت **مناهج وطرق** البحث الأدبي، ازدادت الرغبة لإعادة النظر في بحث هذا التراث مما يسمح في كل معاودة بكشف جوانب جديدة لم يتيسر لها الظهور من قبل ومن خلال استعراض قائمة الأعمال والإنجازات التي قاربت هذا التراث ، سواء تلك التي سلكت مناهج تقليدية أو معاصرة ، يتبين عمق ونفاذ نظرات ورؤى أعلامه ، ومدى انفتاحه وقدرته على الاستيعاب والتفاعل . فمن دراسات سلكت سبيل السرد التاريخي لمراحل تطوره، إلى أخرى سلكت سبيلاً " موضوعاتياً " تناولت فيه القضايا والموضوعات التي أثارها هذا التراث . إلى ثالثة اختارت سبيل المصطلح إما من خلال المؤلف الواحد أو من خلال مجموع نصوص هذا التراث ، إلى رابعة سعت إلى التوفيق بين هذه الاتجاهات جميعها . لكن بالرغم من أهمية وجدية هذه الأعمال ، فقد ظلت بعض جوانب هذا التراث بعيدة عند التساؤل إذ غالباً ما اكتفت هذه الإنجازات بمحور المؤلفات النقدية ، وتجاوزت مقدماتها أو جعلتها تنصهر في إطار

دراسة المتن برمته . فأغفلت بذلك خطاباً متميزاً في نوعية كتابته وتشكله ووظائفه إنه : خطاب المقدمات : Discours prefaciel .

وخطاب المقدمات هذا ليس إلا جزءاً من نظام معرفي عام هو ما يمكن أن نستخدم عليه بـ " المكملات " ^(٢) التي يمكن مقارنتها بمصطلح : Paratexte ^(٣) وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمحتوى الكتاب من حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في ذات الوقت نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به ، بل إنه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها .

والملاحظ أن الاهتمام بهذا النظام المعرفي ليس غريباً على ميدان الدراسات الأدبية ، بل إنه يشكل مبحثاً أساسياً في مجال تحقيق النصوص ، إذ يحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص بدءاً من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك . لكن الدراسات الحديثة وبفضل الاستفادة مما تحقق من نتائج هامة في مجال الدراسات اللسانية والسميائية وتحليل الخطاب أولت المكملات عناية خاصة تجعل منها خطاباً قائماً بنفسه ، له قوانينه التي تحكمه . ولا غرابة في ذلك مادامت " المكملات " في حقيقتها تصير بمثابة نص مواز للمتن الذي تحيط به .

ومعلوم أن بداية الاهتمام بدراسة المكملات كلها أو جزئها قد اتخذ عدة أشكال منها :

١ - وجود بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع التي أكدت أهمية وضرورة الاهتمام به كما نجد في قول أحد كبار النظريين " جيرار جنيث " : " تعتبر " المكملات " حقلاً فعالاً للممارسة ، لكنه مهمل من طرف العامة ، الذين يتلقونه باستمرار دون أن

يدركوه . ومهمل من قبل المختصين الذين يستخفون أهميته... أو على الأقل يعتبرونه ، حسب قانونه الرئيسي ، مرة مدججاً بشكل ضيق مع المؤلف الذي يصحبه ، ومرة يتناولونه باعتباره تعليقاً خارجياً ومساعداً بسيطاً . في حين أن " المكملات " لا توجد داخل النص ولا خارجه ، بل هي هذا وذاك ، إنها على العتبة " Au Seuil " ومن هذا الموقع الخاص يكون من الملائم دراستها ، لأن الأساسي ربما هو كونها تنبثق بموقعها^(٤).

٢ - تشكيل حلقات دراسية أبرزها حلقة جماعة مجلة " أدب " الفرنسية^(٥) وأيضاً جماعة مجلة " الشعرية " ^(٦).

٣ - تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لدراسة أصناف " المكملات " من حيث بناؤها الفني والفكري ، من ذلك مثلاً مقدمة " جاك ديريديا " لكتابه " La Dissemination " المعنونة Hors-livre^(٧) ثم مقالة " هنري ميوان " لكتابه " Discours du roman " ^(٨)، حيث عني فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين والعبارات / النواة . والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ثم الوظائف .

٤ - تخصيص مؤلفات بكاملها لدراسة " المكملات " بكل أنواعها وأصنافها من مقدمات وإهداءات وعناوين وملاحق ... وغيرها ، ولا جدال أن أهم مؤلف يمثل هذا الاتجاه هو كتاب " عتبات " لجيرار جنتيت^(٩) الذي يعد مرجعاً أساسياً لكل باحث في هذا الموضوع .

ولم يقتصر أمر هذا اللون من الدراسة الجديدة على جانب التنظير العام فقط ، بل واكمه غنى وثراء اصطلاحى يحسب بأهميته من جهة ويقرب من فهم مرجعياته . فبالإضافة بجانب المصطلح المركزي

"PARATEXTE" الذي اعتمدته G. GENETTE وجماعة
poétique " نجد مصطلحات مثل :

* "Structure d'escorte أو Texte d'escorte" ^(١٠).

* "Frangé du texte" ^(١١).

والملاحظ أن " المقدمة " Preface قد نالت ضمن هذا المحور أهمية متميزة باعتبارها خطاباً يرقى إلى مستوى الوثيقة التي تحدد ماهية الجنس الأدبي ، الذي تقدم له وبالتالي تكشف نموذج قراءتها . ومن ثم وجب بحثها بعمق من حيث تقاربها وتقاطعها مع نصوص تشبهها ، كالوثيقة والعريضة والتصريح بشكل عام والبيان بشكل خاص . فإذا كانت البيانات تدل على نصوص مخزلة منشورة . إما في صحيفة أو مجلة أو ما إلى ذلك ، باسم حركة سياسية أو فلسفية أو أدبية أو فنية أو غيرها . فإن المقدمة من خصوصياتها أن تصحب باستمرار النص الذي تقدم له . دون أن يمنع ذلك من أن تتحول في كثير من الأحيان إلى بيان وذلك من خلال الطريقة التي تستثمر بها البعد المعرفي والإيديولوجي : " على المستوى الشكلي ، يعتبر البيان بالنسبة للمقدمة منتهاها . وهما معاً يتوافران على الخصوصيات الثلاث : التعليمية والزبوية والسجالية ... وعلى هذا الأساس فالبيان يكمل ويفتح الخصوصيات البنوية للمقدمة " ^(١٢).

يبدو أننا أغرقنا في التصورات الغربية التي اهتمت بهذا الموضوع وأغفلنا التصورات العربية . والحقيقة أن التصورات العربية في هذا الإطار قليلة جداً ومحتشمة غاية الاحتشام ولا تعدو تكون سوى فقرات متناثرة هنا وهناك لا يربطها إطار نظري ما وستكون لنا عودة إليها في دراسة خاصة إن شاء الله .

كيف تشتغل المقدمة في الخطاب النقدي القديم.

سبقنا الإشارة إلى أن الدراسات حول النقد القديم غالباً ما اكتفت بمشغول المؤلفات النقدية القديمة ونجاءت مقدماتها ، أو جعلتها تنصهر في إطار دراسة المتن برمته في حين أن هذه المقدمات هي مفتاح هذه المؤلفات للدرجة أننا نجد بعض المؤلفات التي صفت في مجال النقد لم تأخذ مشروعيتها النقدية تلك إلا من مقدماتها والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجهمي وكتاب " الشعر والشعراء " لابن قتيبة. وسنعمد في هذا الجزء من دراستنا إلى الوقوف على الكيفية التي تشتغل بها المقدمة في الخطاب النقدي القديم من خلال العناصر الآتية :

١ - موقع أو فضاء المقدمة .

٢ - علاقة المقدمة بالمتن .

٣ - علاقة المقدمة بالمتلقي .

وذلك من خلال تركيزنا على بعض المؤلفات النقدية التي تنتمي إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين باعتبارهما أزهى فترات النقد العربي القديم .

١ - موقع المقدمة أو فضاؤها :

تقوم المقدمة على مفارقة غريبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص ، ذلك أنها على مستوى المكان تعبر أول مكتوب لكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب لهذا تتأرجح الملفوظات التي

تحتويها بين " ما يراد قوله " " وما قيل " أو بعبارة ثانية " ما تم إنجازها " " وما ينتظر إنجازها " يقول د. عبدالفتاح كيليطو في معرض تعليقه على نص لعبدالقاهر الجرجاني يقدم فيه قصده من تأليف كتاب أسرار البلاغة : " عندما أقرأ النص أرى فيه مستويين : المستوى الأول يحيلني إلى ما يريد أن يقوله الجرجاني فالمؤلف يضع تصميماً لكتابه ويشير إلى المسائل التي سيدرسها بإسهاب أي يعلن عن القضايا البلاغية التي سيفصل القول فيها .. المستوى الثاني يحيلني إلى ما قاله الجرجاني فعلاً^(١٣) . ولاشك أن هذا التارجح بين هذين المستويين هو ما يدفع إلى اعتبار الملاحق التي تكتب في نهاية المؤلفات تحت عنوان " عود على بدء " وما شاكلها تنويعاً للمقدمة يطلق عليه في اللغة الفرنسية Post-face^(١٤) وهذه بعض النصوص الشارحة :

تشرنا مقدمة ابن سلام الحمحي لكتابه " طبقات فحول الشعراء " أنها كتبت بعد فراغه من إنجاز المتن يقول : " ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرفها وأيامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها فاقصرنا من ذلك على ما لا يحمله عالم ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب فبدأنا بالشعر "^(١٥).

ولا يخرج ابن قتيبة عن النهج الذي رسمه سلفه ابن سلام إذ يقول في توضيح سبب تأليفه كتاب " الشعر والشعراء " : " هذا كتاب ألفته في الشعراء أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجد من شعره وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم وما سبق إليه المتقدمون فأخذهم عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام

الشعر وطبقاته ، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في هذا الجزء الأول^(١٦).

فكل هذه النصوص وسواها ينهض دليلاً على أن الكلام قيل بعد اكتمال الفن والفراغ منه لكنا في مقابل ذلك نجد مقدمات أخرى نحيلنا على أنها بصدد مشروع في المستقبل سيكون مصدره - لا محالة - من الكتاب فنقرأ في كتاب " عيار الشعر " لابن طباطبا العلوي قوله : " وفق الله للصواب وأعانك عليه وجنبك الخطأ وباعدك منه وأدام أنس الآداب باصطفائك لها وحياة الحكمة باقتنائك إياها : فهمت - حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه وتقريب ذلك على فهمك والتأني لتيسر ما عسر من عليك وأنا ميبس ما سألت عنه وفاتح ما يستغلظ عليك منه إن شاء الله^(١٧) .

ومن خلال اللقاءات التي كانت تجمع بين الصولي ومزاحم ابن فائك^(١٨) تبين للصولي أن " مزاحماً " يستغرب ويتعجب من الفراق الناس في شأن أبي تمام ففئة المقدمين في علم الشعر والعارفين في تمييز الكلام يوفونه حقه وفئة أخرى تعيبه وتظعن في كثير من شعره وبما أن موقف مزاحم شبيه بموقف الصولي فقد تطوع هذا الأخير لإشباع فضول مزاحم فقال : " فرأيت من سرورك بذلك وارتياحك إليه وصبايتك به ما حداني على استقصائه لك والتعجيل به عليك وإهدائه في رسالة إليك تتبعها أخباره كاملة في جميع فنونه في تفضيله وذكر من عرفه فقدمه وفرظه والاحتجاج على من جهله فأخبره وعابه ومع من كان يمدحه ويراسله وينتجعه طارناً إليه . وأذكر جميع ما قيل فيه وإن كان قصدي تبين فضله والرد على من جهل الحق فيه^(١٩) . وفي موضع آخر " وسأذكر شيئاً مما عابه عليه من لا يدري وأبينه لك

- أعزك الله - ها هنا إلى أن يمر غيره في موضع من شعره إن شاء الله
(٢١).

وقريب من ذلك ما نجده في مقدمة الموازنة للآمدي : " وأنا
أبتدىء بذكر مساوي هذين الشاعرين لأختتم بذكر محاسنهما ثم
أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد
من شعريهما وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم ليقرب تناوله ويسهل
حفظه وتقع الإحاطة به إن شاء الله " (٢٢).

تلتقي هذه النصوص في كونها تعبيراً عن رغبة في القول Un
Vouloir - dire وليست بالضرورة المجازاً له إنها تهبيء القارئ
لمشروع مستقبلي إنها بتعبير آخر تضع بين أعيننا ما لم يكن الوقت
لرؤيته . وليس من قبيل المصادفة أن تلتقي هذه المقدمات الثلاث في
الإحالة على المشروع / المستقبل فجميعها كتبت استجابة لطلب
من سلطة ما بعضها صريح وبعضها الآخر ضمني

٢ - علاقة المقدمة بالمتن :

ليست المقدمة ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ، إنها
العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا نستقيم قراءتنا له إلا بها .
إنها نص محمل مشحون جداً . وهي وعاء معرفي وإيديولوجي تحتزن
رؤية المؤلف ومواقفه من إشكاليات عصره ، لذلك فهذه الأهمية
والموقع الذي تتميز به المقدمة هو الذي يسمح لها بنسج علاقة خاصة
مع المتن الذي تقدم له . وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من تكثيف
المتن واختزاله ثم تتحول إلى نوع من الميتالغة METALANGAGE
للمتن لتتصير فيما بعد موازية له دون أن يعني ذلك أن قراءتها تعني

عن قراءة المتن بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة . ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا الإطار مقدمة الموازنة للآمدي التي صيغت في شكل حوار مخترع بين التماميين والبحريين إذ تدخل هذه المقدمة / الحوار في علاقة امتصاص للمتن لتختزله وتكتفه بعد ذلك ، لتصير موازية له ، ذلك أن الآراء والأفكار التي جاءت على لسان صاحب البحري ليست في حقيقة الأمر إلا آراء الآمدي نفسه ، مما ينفي معه أن يكون الآمدي مجرد ناقل لما سمعه من آراء الفريقين الخصمين^(٢٢) . وهذه بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

١ - إن الأبواب المكونة للبديع (الاستعارة - الجناس - الطباق) التي بناها صاحب البحري في المقدمة والشواهد الشعرية المستشهد بها في كل باب من الأبواب المذكورة هي ذاتها الموجودة في متن الكتاب^(٢٣) ؛ فليس من قبيل المصادفة العجيبة أن تتطابق آراء صاحب البحري في المقدمة مع آراء الآمدي في المتن تطابقاً تاماً ما لم يكن صاحب البحري المزعوم في المقدمة / الحوار هو الآمدي ذاته .

ب - إن حجة صاحب أبي تمام في الفقرة رقم ١٥ من المقدمة / الحوار التي تتعلق بتقد المعاني في الشعر لم تسلم من تدخل صوت الآمدي لدرجة أننا إذا تتبعنا أسلوبها وطريقة عرضها وما تصدر عنه من مضامين . لن نرصد لحظة واحدة في نسبتها إلى الآمدي . فليس مرة أخرى من عجب المصادفات أن ترد هذه العبارة النقدية الدالة على موقف المنتصر للمعاني " هذا في المعاني التي هي المقصد والمرمى والغرض "^(٢٤) . ثم نجد الموقف النقدي بنصه في متن كتاب الآمدي ، " وقد انتهيت الآن من الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض "^(٢٥) .

وما قيل في هذه الحجة يصدق على كل أفكار المقدمة /
الحوار التي يمكن إجمالها في :

أولاً : أثر التلمذ والصحة في الشعر .

ثانياً : السرقات الشعرية .

ثالثاً : خصوصيات اللغة الشعرية .

وهي نفس الشاور التي تضمنها المتن بإسهاب وتمطيط كبيرين :
مما يؤكد أن طرقي هذا الحوار مترهمان ، بل إن الشاوره نفسها كما
يرى الأستاذ أجد الطرابلسي ، عبارة عن " حوار مطول تخيله الكاتب
بين أصحاب البحري وأصحاب أبي تمام " (٢٦) . ولا شك أن هذه
النتيجة تدعونا - لا محالة - إلى إعادة النظر في بعض الآراء منها :
رأي الأستاذ عبدالقادر القط حين .. يقول : " وبالرغم من أن شدة
الجدال والتأثير بالفلسفة عبر ممتقدين في المرازمة ، فإنهما ليسا سمتين
بارزتين به ، فيما عدا المقدمة التي لا تمثل وجهة نظر الآمدي " (٢٧)
وكذلك رأي الأستاذ محمود الربدادي حين يقول : " بدأ الآمدي
موازنته بعرض حجج الفريقين المتخاصمين حول أبي تمام والبحري ،
وعرضهما كما كان يقذف بها أصحابهما في المجالس وندوات
المنافرة دون أن يكون هو طرفاً من أطراف الخصومة أو مرجعاً لرأي
على آخر وإنما كان بعمله هذا راصداً فحسب للحركة النقدية التي
نشأت حول هذين الشاعرين ، وكان مسجلاً فقط لوجهات النظر
النقدية فيها " (٢٨) . وكما تبين ذلك فإن الآمدي لم يكن راصداً فقط
أو مسجلاً لوجهات النظر المتباينة بل لقد كان طرفها الوحيد .

٣ - علاقة المقدمة بالمتلقي :

إن خطاب المقدمات الذي يحظى بهذا القدر من الأهمية ،

عمله وذكره وأحبنا أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدين ويعلم الناظر أننا اقتصرنا بالبديع على القنون الخمسة اختباراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة^(٣٠) ويدفعنا هذا النص إلى السؤال الآتي: هل نحن أمام كتاب جديد ، أم أننا أمام كتاب واحد لم يؤلف دفعة واحدة ؟ وأيا كان الجواب ، فإن المعز يبدو أكثر تحمساً لتقسيمه الأول لقنون البديع الخمسة . لكنه لا يقدم ذلك بشكل مباشر إلى قارته بل يحتاج إلى بعض الحيل الأسلوبية . ونوع من الاستدراج المبطن بمبدأ الاختيار " فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه الخماسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره "^(٣١).

إن مبدأ الاختيار هنا ليس بريئاً ؛ لأنه لا ينسجم وفكرة السبق إلى التأليف في فنون البديع .

٢ - لم انظر كيف يدافع الآمدي في مقدمته عن مذهبه ومنهجه في موازنته !! إنه يتحایل على قارنه ليحمله على الاعتقاد بسلامة منهجه وموضوعيته وعدم تحيزه لشاعر دون الآخر يقول : "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين ... فإن كنت - أدام الله سلامتكم - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة ، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرواق ؛ فالبحوي أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوي على ما سوى ذلك ؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة "^(٣٢) والحق أننا رغم ما قد نتبين في هذا القول من نبرة تسعى إلى تحري الموضوعية ، إلا أن التطبيق العملي كشف أن الآمدي لم

يستطع أن يجاري هذه الموضوعية حتى انتهاها ؛ لأنه بحكم نزعته
الشغافة في النقد قد حكم بوعي مقصود للبحوي على حساب أبي
تمام . ومن ثم لم يعد أمام المتلقي العادي لخطاب الآمدي النقدي إلا
الانقياد لهذا الحكم ومسايرته . فيما أن المتلقي المشاكس سيتحفظ في
قبول الحكم لأنه يؤمن مسبقاً أن مبدأ الاختيار يقوم على التضييل
والإغواء والخداع .

ARCHIVE

الهوامش

- ١ - كتاب الحيوان . ج ١ ص ٨٨ من فصل " وجوب العناية بتقريب المؤلفات " .
- ٢ - اسمعيل المصطلح الأستاذ عبدالسلام هارون في كتابه : " تحقيق النصوص ونشرها " ص ٧٣ وما بعدها .
- ٣ - GERARD GENETTE : palimpsestes. p.9 ed. seuil
- ٤ - GERARD GENETTE : " poétique " N° 69 FEV; 1987 p;3
- ويظهر كذلك . J.L. RORGES : livre de prefaces. p. 12
- ٥ - " Literature " N° 39/1980
- ٦ - " Poétique " N° 69/1987
- ٧ - Jacques DERRIDA : La dissemination. ed. seuil. PARIS. 87
- ٨ - HENRI MITTERAND : Discours du roman. ed. PUF PARIS. 86
- ٩ - GERARD GENETTE : Seuil ed. seuil PARIS. 87.
- ١٠ - CLAUDE ABSTADO : introduction a l'analyse des manifestes. in : litterature 39/80 P:5
- ١١ - PH; LEJEUNE : Le pacte autobiographique : P. 45.
- ١٢ - J.M. GLEIZE : " Manifestes-prefaces : sur quelques aspects du prescriptif. in " Litterature " N° 39/1980. p. 13
- ١٣ - الكتابة والتأويل : ص ١٦ . ويظهر النص الذي علق عليه كيليطو في كتاب أسرار البلاغة ص ١٩ - ٢٠ .
- ١٤ - PETIT ROBERT : " Commentaire placé à la fin d'un livre "
- ١٥ - HENRI MITTERAND : "... Du Fait que la preface est toujours en réaplité une post face " Le discours du roman p. 23.
- ١٥ - طبقات فحول الشعراء : ٣/١ .
- ١٦ - الشعر والشعراء : ٥٩/١ ويظهر كلامه في الصفحات ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ .
- ١٧ - عيار الشعر : ٤٩ .
- ١٨ - الشخصية التي يبدو أنها حفزت الصولي لكتابة " أخبار أبي تمام " .

- ١٩ - إخبار أبي تمام : ٥ .
- ٢٠ - نفسه : ٢٩ .
- ٢١ - الموازنة : ٥٧/١ .
- ٢٢ - يقول الأملدي قبل الشروع في عرض آراء الفريقين الخصمين : " وأنا أتدعى بذلك ما سمعته من احتياج كل فرقة من أصحاب الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخصيمهم " الموازنة ٦/١ .
- ٢٣ - انظر الموازنة . ويقابل ما جاء في المقدمة من ١٣ إلى ١٩ . وجاء في متن الكتاب من ٢٦١ إلى ٢٩٢ .
- ٢٤ - الموازنة : ٥١/١ .
- ٢٥ - نفسه : ٤٢٩ / ١ .
- ٢٦ - La critique poétique des arabes, p. 93 .
- ٢٧ - مفهوم الشعر كما يصوره كتاب الموازنة للأملدي : ٣٦
- ٢٨ - الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : ١٧٥ - ١٧٦ .
- ٢٩ - GERARD GENETTE : Seuil, p. 180 - 181 .
- ٣٠ - التبليغ : ٥٧ و ٥٨ .
- ٣١ - نفسه : ٥٨ .
- ٣٢ - الموازنة : ٥/١ .

تعبيرية اللون في شعر عنترة

ARCHIVE

جاسم محمد صالح

عبدة بن شداد العبسي واحد من الشعراء العرب قبل الإسلام ، عاش محنة العبودية ، وعانى آثارها الاجتماعية والنفسية ، وقد حاول بما يملك من أدوات بطولية وإبداعية شعرية التخلص من مضايقاتها وآثارها السلبية عليه ، وهو إنسان يحق له العيش مثل الآخرين ، دونما عوائق تقف أمامه أو تحول بينه وبين مبتغاه في الأمن والاستقرار .

حمل المنجز الشعري لعبدة موقفه من النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد من حوله . هذا النظام الذي لا يقر للعبد مكانة مرموقة بين أفراد القبيلة ، بل يضعه في أدنى درجة من سلم البناء القبلي ويحرمه مزاولة حياته والتعبير عن ذاته كما يشاء . ومن قراءتنا المتفحصة للمثنى الشعري عند عبدة ، نجد الشاعر قد استغل عالم الألوان برؤية تعبيرية تبين طموحاته في الحرية وتنشد الخلاص من العبودية ومن مضايقاتها على المستويين الواقعي والشعري المتمثلة باللون الأسود اللاصق بالشاعر .

لقد كان عبدة واعياً بأشراقات اللون في اللوحة الشعرية وانطفاءاته بها أيضاً ، ويحاول غرس الألوان في اللوحة الشعرية ليفيد منها في الكشف عن دواخل نفسه أو إضاءة الجوانب غير المعلن منها ، كي يعينه ذلك على الخلاص من عوامل الخوف والقلق التي أنشأها

ففي وصف الديار المندثرة - في لوحة الطلل - يتناول الشاعر ما يحيط بها من بقايا الأشياء التي كانت تستخدم ومنها الأثافي. أحجار القلندر (السفع) السود التي تضرب إلى الحمرة ، وكذلك الأنواء التي ساهمت في تهويم عناصر الحياة في هذه الديار ودفعت أهلها إلى الرحيل عنها .

وقد شارك (الجون) السحاب الأسود في عفاء الديار واندثارها من خلال هطوله بكثافة وتدفق مستمر . ففي هذه اللوحة لم يبرز اللون الأسود ، من خلال مصادره في السفع والجون ، مجاوزاً حدود الرؤية البصرية أو المدرك البصري وبقي خاضعاً لأثر المشاهدة المباشرة دون أثر نفسي يحمل مدلولاً يعبر عن معاناة الشاعر .

أما المستوى الثاني : فيستجيب فيه اللون الأسود في التعبير عن الآثار النفسية لدى الشاعر ويحقق رغبته في البوح عن داخله المازوم . يقول عترة^{٣٣}:

إن كنت أرمعت الفراق فإنما	زمت ركاتكم بلبل مظلم
ما راغني إلا خمولة أهلها	وسط النمار تفت حب الخنغم
فيها النجان وأربعون خلوبة	سوداً كخافية الغراب الأسغم

شكل اللون الأسود - في ساعة الرحيل - جزءاً مهماً في التعبير عن آلام الشاعر التي تجلت في الزمن [الليل المظلم] وأداة الرحيل [الخلوبة : الناقة السوداء] . فالرحيل يستلزم من الشاعر المرأة التي يحب ، ويترك له آلام الفراق .

ويظهر الليل هنا عنصر تخريب في حياة الشاعر فهو الغطاء الزمني لفعل مغادرة [الفراق] الحبيبة ، بمعنى أنه لم يحقق للشاعر تواصلاً وجدانياً مع الحبيبة إنما سهل مهمة رحيلها .

والليل بوصفه زمناً تقويعاً لا لون له ، واقترانه بالظلام -
 غياب ضوء الشمس منحه لوناً أسود ولما كان الليل زمن المفارقة -
 معادياً للشاعر - فقد أعطاه الشاعر تركيزاً لونياً أكثر بوساطة
 [مظلم] تكثيف الظلام تعبيراً عن قوة الإحساس بفقد الحبيبة حيث لا
 شيء ، جميل أو مريح يحيط الشاعر بعد رحيلها .

وبمارس الشاعر إسقاطاً نفسياً مع أداة الرحيل [الحلوبة] معبراً
 بذلك عن أوجاعه من الفراق ، ويستغل اللون الأسود ليحمل الناقاة
 جزءاً من ألم الرحيل ، فلا يكتفي الشاعر بإحراق اللون الأسود
 [حلوبة سوداء] بها ، بل يعمد إلى صيغة التشبيه الفنية ليفيد في
 تكثيف اللون الأسود لدى الناقاة ، فجعلها تماثل الغراب - وهو ذو
 طبيعة لونية سوداء - في سواده فضلاً عن صفة [الأسحم] شديد
 السواد ، لبيان درجة كرهه لها ، ويمكن أن يحيل المشبه به [الغراب
 الأسحم] إلى شؤم الناقاة أيضاً لأنها رحلت بالحبيبة - الغراب يقوّن
 بالشؤم في عقلية العربي - وهذاء الناقاة الشؤم هو أيضاً أسود [حب
 الحتمخم : حب أسود] فكان السواد يجسوي في عروقها فلا يمكن أن
 تزدي غير وظيفة الشؤم / السواد التي تجلت في عزل الحبيبة عن
 الشاعر .

وقد أقام الشاعر تعامله مع اللون الأسود هنا على أساس من
 فكرة العبودية وما يتصل بها . وجوهر هذه الفكرة هو استلاب حرية
 الشاعر في العيش بأمن وسلام . فعين أثار رحيل المحبوبة قلق الشاعر
 واضطرابه حفز ذلك في نفسه معاداة فعل الرحيل والمشاركين في
 إنجازه [الليل والناقاة] ، فكان الليل والناقاة ساهما في استلاب جزء
 مهم من حياة الشاعر ممثلاً في الحبيبة - تحقيقه الوجداني - فانطلق إلى
 إدانتها لأنه لا يستطيع منع الراحلة / الحبيبة عن رحيلها .

ويتبين أثر اللون الأسود على نحو أوضح لدى عنوة في اللوحة الشعرية حيث يتضاد مع اللون الأبيض وقد يكشف عن راحة الشاعر النفسية المنبعثة في فعل [الرمح الرديني] المؤثر في الخصم ، فيقول^(٤) :

وَكُلُّ رَدِيئِي كَمَا مَنَّةٌ شَهَابٌ بَدَأَ فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ وَاضِحٌ

اللون الأسود المتحقق .. من (ظلمة الليل) أعان ضوء الشهاب - وهو ذو طبيعة لونية بيضاء - على أداء وظيفته في الكشف والإشراق ، فلولا أن يكون سواد في ظلمة الليل لما استطاع ضوء الشهاب الأبيض أن يتحقق ويبدد الظلمة . فمن خلال التضاد اللوني بين الأبيض (ضوء الشهاب) والأسود (ظلمة الليل) أدرك الشاعر هدفه في الإجابة عن الفعل البطوني - الرمح وسيلة الأداء القتالي - المعبر عن الأثر النفسي المريح عده . وعلى المستوى الواقعي لا ينهض بريق سنان الرديني نمائلاً لضوء الشهاب في الوظيفة ولكن الشاعر انتقل به - شعرياً - من وظيفته الواقعية إلى وظيفة معنوية أعمق ، وهي أن في بريق السنان - الذي يرفع عن القوم المخاطر - إشراقاً لمعاني الحياة وديمومتها ، وانطفاء للحرب وعناصرها . لتتولد العلاقة بين بريق السنان وضوء الشهاب الذي ينهي ظلمة الليل ويمحو سوادها .

وقد أفاد الشاعر من العلاقة المعنوية القائمة بين أركان التشبيه في التعبير عن هذا المعنى ، ففي المستوى الأول - الشكلي - للتشبيه ، أدى (السنان) دور المشبه (والشهاب) المشبه به ، أما المستوى الثاني - الوظيفي - قام (المشبه) فعل السنان في تهديد مخاطر الأعداء وظلمهم ، ونشط (المشبه به) ضوء الشهاب في إزالة ظلمة الليل

ليتحقق من خلال وظيفتي السنان والشهاب فعل الإشراق المعنوي في نفس الشاعر .

ويستغل عنزة العلاقة التضادية بين اللون الأبيض وبين اللون الأسود ليبر من خلالها عن خلو الفوارس - وهو واحد منهم - ومن الأفعال المعية وتمسكهم بالفعل الذي ينهض بهم أحراراً بين الآخرين . فيقول في واحدة من منازل عيس مع طي^(٥) :

يَمشون والمأذي فوقهم	يَتوقدون تَوَقَّدَ الفَحْمُ
كم من فتي بهم أخي ثقة	خُرّاً أغرَّ كُفْرَةَ الرئِمِ
لبسوا كاهنهم علمتهم	سود الوجوه كَمَعَدَنِ السُرِمِ

يضع الشاعر التقابل الدلالي المتضاد لِّلْوَنِي الأبيض والأسود بديلاً فنياً في التعبير عن القيم الأخلاقية والبطولية التي يتصف بها الفريقان المتحاربان :

فاللون الأبيض (المأذي : الذرع الأبيض) ملتصق بمجسد الفوارس وهو مَقْلَم فتي لهم ، ويؤدي وظيفتين ، الأولى ظاهرة هي حماية الفرسان من أذى العدو . والثانية تأويلية هي درينة لهم من الفعل المعيب . فضلاً عن كفاءة الفوارس في [يتوقدون توقد الفحم] ملاقاته العدو - اللون الأسود في الفحم معطل الوظيفة الفنية لقريضة التوقد التي تعني الاحراق ؛ وهي التي أرادها الشاعر دون اللون - ويتوسع اللون الأبيض ليحيط بمساحة أكبر لدى الفوارس ، فينتقي الشاعر منهم نموذجاً - وهو أحدهم وليس أوحدهم - بمنحه صفات (الفتى - أخي ثقة - حرس) لتطوي على دلالة الأصالة الأخلاقية والمنعة البطولية ليستقر على (أعز : البيض) الذي ينبثق البياض منه ليكون معبراً فنياً إلى تلك المعاني أو مستودعاً يضمها جميعاً .

ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحد من البياض (الأغر) إنما يعمقه بوساطة صيغة التشبيه الذي يكون فيها الأغر مشبهاً لئال من (غرة الرئم) بياض الظبي - المشبه به - ما يوسع بياضه ويزيده نقاء .
لقد كان مفروض اللون الأبيض - في اللوحة الشعرية - مظهراً لتحرر الأصحاب الفوارس في أخلاقهم وأفعالهم من سواد / ظلمة الفعل المعيب أو المشين .

أما اللون الأسود فهو المعلم الفني لجماعة الخصم ، لينفي عنها الأفعال الكريمة الباعثة على الوضوح والإشراق ، ويبقيها ملتصقة بما يؤخرها أو يمنعها من إنجاز الفعل الأخلاقي الكريم وقد استوعبت بنية الكناية (سود الوجوه) بوصفها شكلاً فنياً - التعبير عن معنى العجز الأخلاقي والبطولي لدى الخصم . فلذهب بياض الوجه عن الخصم يرتبط دلالياً بفقدان عناصر القوة والشجاعة الباعثة على الإشراق لديه . وإن صيغة الكناية تختزل تفاصيل أو عوامل الضعف والهوان لدى الخصم وتستقر على الحال التي هو عليها الآن ، فضلاً عن أنها تحتل النقيض الأخلاقي (أغر كفرة الرئم) بياض وجه الأصحاب الفوارس ، أو ربما لصيغة الكناية المضمرة (بياض الوجوه) التي استلهاها الشاعر في الخصم ليقرر عجزه عند المنازلة .

ويتعمق اللون الأسود عند الخصم بوساطة علاقة التشبيه القائمة بين سود الوجوه (المشبه) وبين معدن اليرم - القدر الأسود - فضلاً عن تلونه بالأكربة الأوساخ بمعنى هو غير نقي - (المشبه به) ليعمه السواد ويحيطه الظلمة ، ذلك أن أفعاله المشينة لم تستطع اخراق حاجز السواد وتنفي عناصر العجز عنه .

إن التضاد اللوني بين الأبيض وبين الأسود قد منح الشاعر

فرصة الإعلان عن القدرات الأخلاقية والبطولية لأصحابه ، مثلما سهل له مهمة النيل من الخصم في إبقائه عاجزاً عن المقاومة والمواجهة.

وغالباً ما يأتي اللون الأبيض صفة لونية للسيف عند عنزة ، حيث يقول^(١) :

رَعَفَ أَكْطُهَا بِأَبْيَضٍ صَارِمٍ غَضِبَ إِذَا مَنِ الْكَرْبَهُ تَقَطَّعَ

ويقول^(٢) :

بَاسْمَرٍ مِّنْ رَّمَاحٍ الْغَطُّ لَدُنْ وَأَبْيَضٍ صَارِمٍ ذَكَرَ بَعَانِي

ويقول أيضاً^(٣) :

فَرَأَيْتُ مَا بَيْنَا مَرَّ حَاحِرٌ إِلَّا الْمَحْرُ وَتَضَلَّ أَبْيَضٌ مِفْصَلُ

إن انطلاق الشاعر من الرؤية البصرية في معانيه (السيف) وملاحظة البياض صفة لونية فيه لا ينفي مشاركة الإدراك الشعوري - لدى عنزة - في الإلهات - اللوني (البياض) للسيف (بأبيض صارم ، أبيض صارم ، نصل أبيض مفصل) وذلك أن البياض على المستوى الواقعي والشعوري يمثل لدى عنزة النقيض الموضوعي للسواد الذي هو معلم لوني على العبودية ومحاولة عنزة الفكاك من طوق عبودية السواد وجدت في البياض - واقعاً وشعوراً - منفذاً فنياً / تعبيراً يمكن له تحقيق طموحه في الحرية وإزالة علاقته من عبودية السواد .

والسيف بوصفه أداة تنفيذية لإرادة الشاعر في الخلاص من العبودية أدرك البياض في الفعل والإغماز قبل الوصف اللوني له لأنه

إن نقاء الدموع المذروفة وشفافيتها متأثر - من خلال التشبيه - فنياً بالدر مما ينسب عن نقاء الشاعر في فاعليته الوجدانية وإخلاصه لمن يحب ، وتناثر الدموع أو تقطعها مثل حبات الفضة التي تقطع سلكها ، يتناسب في التعبير دلالياً عن انقطاع التواصل الإنساني مع أهل رسوم المنزل الراحلين ، حيث لا لقاء بين الشاعر وبينهم ولا مكان ينتظمون فيه ، ويكشف الشاعر من خلال البكاء عن الوجه الآخر له - غير القوي في منازلة الأعداء - فهو إنسان له أن يعيش لحظة ضعف إنساني - قد تمثل البكاء ضعفاً في عالم القوة المخطط بالشاعر والبكاء بالنسبة إليه الآن وسيلة بوح صادق غير موري لأن فيه تعبيراً عن آلام الشاعر في فقد الحبيبة .

ويبقى عنزة متأثراً بهاجس الرجولة وهو يكي ، فيزع في نفسه شخصاً آخر يخاطبه (ذرفت دموعك) ، وكأنه يحس بالخجل إذا ذرف هو دموعه وهو القوي أو أن الدموع تنال من رجولته .

ومن مشاهدات عنزة وهو في قتاله الأعداء يلحظ الدماء النازفة من الجرحى والقتلى فتشكل مصدراً غالباً للون الأحمر في شعره، ويدخل اللون الأحمر - بدلالة الدم - عنصر فخري في اللوحة الشعرية ، ليدل عليه تفوق الشاعر وتمكنه من إلحاق الهزيمة بعدوه يقول^(١٠) :

عَجَلْتُ يَدَايَ لَهُ بِمَارَن طَعَنَ وَرَشَاشَ نَافِلَةٍ كَلَّوْنَ الْغُدَمَ

ويقول أيضاً^(١١) :

وَقَرْنٌ قَدْ تَرَكْتُ لَدَى مَكْرٍ عَلَيْهِ سَبَابِبُ كَالْأَرْجَوَانِ

ويقول أيضاً^(١٢) :

مازلت أرميهم بقفرة تحرقه ولأبني حتى تسربل بالدم

ويقول أيضاً^(١٣) :

أنهزت لبنه بأحمر قاني ورشاش نافذة عليه الألوب

إن بقاء الشاعر أسير الرؤية البصرية في إدراك اللون الأحمر .. لا ينفي دلالة اللون الأحمر - وهو ملتصق أو معبراً عن الدم - في انتهاء الحياة ونضوبها ، فالنزف الدموي يحيل إلى تبيد عنصر الحياة العضوي لدى الإنسان ، ومن ثم يكون مهدداً بالموت حيث لا يبقى في دمه شيء ، وذلك ما يريده عنزة من الخصم بوصفه عامل تأثير على حياته ويجب مواجهته والتفوق عليه ، ليؤكد عنزة تحرره من عناصر الضعف والعجز أمام الخصم .

ولقد تعامل عنزة مع بقية الألوان (الأزرق ١) و(الأصفر ٢) و(الأسمر ٣) من واقع المشاهدة العيانية الخاضعة للرؤية البصرية المباشرة دون انتقال إلى مستوى تأملي أو تأويلي يسمح بارتباط هذه الألوان بدلالة موضوعية / فكرية معينة لدى الشاعر .

الهوامش

١ - ديوان عبدة بن شداد : تحقيق محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي / بيروت ١٩٧٠م.

٢ - م. ن. ص ٢٤٧.

٣ - م. ن. ص ١٨٦.

٤ - م. ن. ص ٣٠٢.

٥ - م. ن. ص ٢٧٥.

٦ - م. ن. ص ٢٦٥.

٧ - م. ن. ص ٢٩٥.

٨ - م. ن. ص ٢٥٨.

٩ - م. ن. ص ٢٤٧.

١٠ - م. ن. ص ٢٠٧.

١١ - م. ن. ص ٢٩٧.

١٢ - م. ن. ص ٢٩٥.

١٣ - م. ن. ص ٣٣١.

